

# O Moderno de Anita Malfatti em O Farol

**AS INFLUÊNCIAS PÓS -  
IMPRESSIONISTAS NA OBRA O  
FAROL E SUAS CONTRIBUIÇÕES  
PARA O MODERNISMO  
BRASILEIRO NUMA ANÁLISE  
SEGUNDO CLEMENT GREENBERG**

A proposta da tese advém de uma análise da Obra O Farol da artista brasileira Anita Malfatti diante das questões estéticas e históricas da arte moderna, em busca de uma perspectiva à reflexão das influências modernas e sua repercussão no modernismo brasileiro, privilegiando a óptica do teórico americano Clement Greenberg.

**Lívia Novaes de Oliveira**  
**Porto – Portugal /2010**



**U. PORTO**

# O MODERNO DE ANITA MALFATTI EM O FAROL



**U. PORTO**

*“O maior progresso que realizei na minha vida foi nesta ilha e nesta época de ambientes muito especiais. Eu vivia encantada com a vida e com a pintura.” Anita Malfatti (relembrando a sua viagem a Monhegan ano de 1915.)*

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a minha família, aos meus irmãos, Bernardo e Clara Oliveira, em especial aos meus queridos pais, Henrique Oliveira e Kátia Oliveira, que apesar da longa ausência e distância sempre se fizeram presente ao longo dessa jornada acadêmica, me incentivando com palavras de força e perseverança diante das dificuldades ao longo do percurso.*

*A minha gratidão a essas duas pessoas não se faz possível medir por palavras, já que eles me ensinaram mais do que qualquer livro ensinaria, paixão e determinação para tudo aquilo que eu fiz na minha vida. O meu maior exemplo de luta e força.*

*Pai e Mãe, obrigada pelo amor incondicional, pois sem ele isso tudo não seria possível, seria apenas um sonho.*

## AGRADECIMENTOS

*Deixo aqui o meu agradecimento a todos que possibilitaram a realização e o sucesso desse trabalho. Aos meus pais agradeço pelo incentivo e apoio diário que fizeram com que eu não desistisse. Meus agradecimentos especiais ao Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand que contribuiu de forma determinante para minha vinda ao Porto, a tempo. Aos meus amigos, que conquistei durante o mestrado e principalmente aqueles que estiveram sempre do meu lado, agradeço a vocês. Ao meu grande amigo Tales Frey, companheiro de curso e sem dúvida aquele que tanto me ajudou e acreditou na minha capacidade, pelas muitas horas que dispôs para me iluminar quando a escuridão me fazia cega. Ao meu amigo Paulo da Mata que sempre se preocupou em me trazer a serenidade. A minha amiga Ana Cândido que sempre me trouxe a alegria e conforto que me faltavam quando o desânimo da caminhada me abatia. Ao meu amigo Diego Henrique, também colega de mestrado, que por muitas e muitas vezes me trouxe as risadas que me faltavam. Ao meu amigo Aleksander Kokot, que por muitas ocasiões me ajudou nos inúmeros artigos consultados para essa pesquisa, mesmo com a distância de um oceano e um fuso horário ao nosso desfavor. A minha amiga Patrícia Gabriel, pela grande demonstração de amizade durante esses dois anos, pelos infintos emails de exaltação do seu carinho e força para que eu não desistisse dos meus objectivos. A todas as pessoas que talvez não saibam a importância e contributo para a realização desse trabalho; como a bibliotecária Carla Moraes, pela paciência e simpatia demonstrada para comigo quando me encontrava desorientada em meio as minhas pesquisas nas muitas incursões a biblioteca; deixo aqui também a minha gratidão. Ao meu orientador, o professor Doutor Helder Gomes pelos inúmeros emails, e pela paciência que dispôs para comigo. À Universidade, em especial a Professora Doutora Lúcia Matos por possibilitar a minha defesa em tão curto prazo.*

*A todos aqueles que de alguma forma estiveram presentes na realização desse projecto, o meu muito obrigado.*

## RESUMO

A proposta da tese no âmbito do mestrado advém de uma análise da obra *O Farol* da artista brasileira Anita Malfatti diante das questões estéticas e históricas da arte moderna, em busca de uma perspectiva à reflexão das influências modernas e sua repercussão no modernismo brasileiro, privilegiando a óptica do teórico americano Clement Greenberg.

PALAVRA-CHAVE: CRÍTICA DA ARTE, MODERNISMO BRASILEIRO, CLEMENT GREENBERG

## ABSTRACT

The thesis proposal stems from a review of the painting “O Farol” by Brazilian artist Anita Malfatti face of historical and aesthetic issues of modern art, in search of a perspective from the reflection of modern influences and its impact on Brazilian modernism according to the perspective of American theorist Clement Greenberg.

KEYWORD: CRITICISM OF ART, BRAZILIAN MODERNISM, CLEMENT GREENBERG

## ÍNDICE

Dedicatória .....	3
Agradecimentos.....	4
Resumo .....	5
Abstract .....	5
Índice .....	6
Introdução .....	7
Anita Malfatti.....	11
Da infância a artista - São Paulo 1889 .....	11
O Início do Modernismo .....	14
Liberdade para ser Modernista.....	17
A pioneira .....	20
A crítica de Lobato .....	23
Amigos Modernistas .....	30
Da Estudante ao Tropical, as obras mais marcantes da artista.....	34
As Influências Modernistas, Cézanne e Vicent Van Gogh .....	40
Cézanne.....	41
Vicent Van Gogh.....	42
A obra O Farol.....	45
Considerações Finais .....	68
Bibliografia.....	71

## INTRODUÇÃO

O modernismo brasileiro principiou muitos anos depois do movimento moderno originário no continente europeu, por razões de questões sociais e políticas de uma época de transformações de um Brasil colônia para Republicano. As influências culturais remodelavam os costumes e tradições anteriormente introduzidas pelos portugueses à medida que imigrantes de todo o mundo se estabeleciam no país.

O país avançava em ritmo impetuoso, estimulado pela cidade de São Paulo que prosperava com a industrialização. Fábricas eram instaladas e palacetes edificadas no lugar dos casarões coloniais. A multiculturalidade advinda dos imigrantes europeus com os Afro descendentes e os indígenas principiavam a necessidade de uma organização cultural e artística.

A necessidade de se instituir uma identidade cultural puramente brasileira seria recebida só em 1922 com a criação da Semana de Arte Moderna no Brasil. Os modernistas, que repensavam a arte sob uma noção antropofágica, com a finalidade de criar uma expressão tipicamente brasileira, liderados por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, devem essa revolução cultural à ousadia e competência da artista Anita Malfatti, que de certa forma, antecipou o aspecto formal de tudo aquilo que foi executado de novo nesse período.

Suas obras ousadas foram imprescindíveis para a revolução na consciência estética de arte moderna no Brasil. Desde o *Homem amarelo* ao *Tropical*, onde exalta símbolos brasileiros, Anita repercutiu com seu estilo artístico anti-acadêmico e posteriormente com a crítica empreendida por intelectuais da época passa a ser recebida como mártir de um movimento que surgiria no país da miscigenação cultural e racial.

Adoptando tendências modernistas da época de preparação na Europa, tendo sido aluna de grandes pintores germânicos como, Fritz Burger e Lovis Corinth, no primeiro momento na Alemanha (1911), e no segundo nos Estados Unidos (1915) dirigida por Homer Boss, da Independent School of Art, Anita desenvolveu um estilo

artístico exclusivo que permitiu um enquadramento estético do que se produzia a nível de arte moderna europeia no Brasil.

Captou as influências pós-impressionistas dos grandes mestres como Gauguin, Van Gogh e Picasso trouxeram cores e abstracção a sua arte.

As cores intensas e pinceladas fortes faziam parte do seu estilo artístico, e autenticado em estado de pureza artística nas consideradas de maior importância de sua carreira artística.

*A boba*, 1915/16, considerado o clímax de sua produção artística, é a mais abstracta, e seus elementos cubistas evidenciam a modernidade da artista de forma única. Cores intensas e pinceladas definidas apresenta a evolução cromática do seu expressionismo para o cubismo. O espaço da obra é suprimido a sua quase inexistência, uma característica moderna, a ausência da espacialidade na obra.

O aperfeiçoamento de sua técnica em suas obras elaboradas do período de interferência pós-impressionista é analisado na obra *O Farol* como um dos fragmentos de sua construção modernista advinda de 1911, onde Anita Malfatti assiste a quarta Sounderbund em Colónia.

A obra *O Farol* corresponde a um período de estruturação do modernismo na artista e que adiante determinaria a sua formação moderna, com obras autenticadas pela sua fundamental importância para a arte moderna brasileira.

A discussão acerca do valor artístico da obra *O farol* diante das muitas outras da artista não é exactamente a proposta dessa tese mas sim, acentuar na evolução artística, a configuração da estética preliminarmente conhecido anos antes. Esse fato só teria sido possível através de ensaios de uma colecção de pinturas da mesma época, que acredito ter sido fundamental para a elevação do carácter moderno da pintora, em 1915, na Ilha de Monhegam.

Anita em suas obras, principalmente após o ano de 1917, em que Monteiro Lobato escreve uma crítica devastadora sobre a artista, é envolvida pelo nacionalismo e daí se torna uma das artistas a integrarem a Semana de Arte Moderna no Brasil, em 1922. Sua presença era indispensável para o evento.

Sua arte foi uma inconstante ao longo de sua vida como artista. Ora expressionista, ora primitivista; seu ecletismo a faziam uma artista impar. Suas obras sempre ricas em cores intensas. Os retratos evi-



denciavam a sua paixão por reproduzir pessoas, desde as mais queridas, como o amigo Mário de Andrade, às mais pobres e casuais, como a obra *Mulher do Pará*, 1927, onde retratou uma mulher que casualmente avistou num balcão enquanto seu navio estava atracado no porto, em Belém do Pará, quando viajava à Itália. Anita buscava inspiração na sua vida, e nas coisas simples do seu cotidiano.

Anita foi uma artista de alma, trabalhou sempre com as cores que as faziam sorrir. Em seus últimos anos produziu uma arte simples, fantasiosa e mais emocional. Após a morte de sua mãe, em 1952, Anita buscou o exílio depois de alguns anos sem pintar, resolveu que iria pintar a sua maneira. Como a própria artista um dia disse, “Tomei a liberdade de pintar ao meu modo.” Liberdade essa que só havia alcançado nos anos de estudo na Independent School em 1915, nos Estados Unidos.

Anita Malfatti, é uma artista brasileira que trouxe ao seu país uma ousadia revolucionária, audácia essa que permitiu a evolução artística e a investigação por uma identidade nacional que movimentou a história da arte do Brasil. Suas obras ficam como legado, de uma geração de jovens preocupados com a cultura nacional e de uma artista simples, sonhadora e de um grandíssimo talento.

Para a análise da obra, Clement Greenberg, o teórico da arte e crítico de maior influência do século XX se faz importante neste estudo devido a sua perspectiva sobre os princípios modernistas em relação a compreensão da história da Arte Moderna.

Suas discussões sobre a maneira de pensar a arte quer sejam na sua consciência estética quer sejam na sua formalização teórica dos fundamentos estéticos do modernismo ainda, nos dias de hoje, fazem-se importante para a compreensão do período histórico colocado aqui em questão.

“A beleza da contribuição greenberguiana reside no fato de que ele propôs ao mesmo tempo um nova narrativa, uma definição do modernismo e um quadro crítico apropriado tanto à narrativa que apresenta quanto à época de que trata”<sup>1</sup>

Alguns dos ensaios imprescindíveis para o estudo crítico da obra aqui investigada foram *Avant Garde and Kitsch*, 1939, e *Modernist*

---

<sup>1</sup> Clement Greenberg e o Debate Crítico, Glória Ferreira e Cecília Cotrim, editora ZAHAR, Rio de Janeiro, 1997. Arthur Danto, Conferência Coloquio Greenberg em Paris.p.p16.

*Painting*, 1960. Suas inaugurais ideias sobre a maneira de como deveria ser a fundação do método crítico se fazem pertinente para o carácter dessa crítica.

Os capítulos da tese deverão levar a compreensão do pensamento aqui proposto. Encaminho uma leitura história do contexto social de São Paulo, através de uma biografia reduzida aos fatos relevantes para o estudo aqui proposto. Em seguida, valoremos as obras mais importantes, no que perfaz o perfil moderno de suas pinturas e de sua evolução artística ao longo dos anos de aprendizagem com seus professores. Nos capítulos seguintes, uma breve investigação sobre as influências modernistas para uma subsequente análise da Obra *O Farol*, tema principal dessa tese.

Este estudo, antes de mais nada, propõe uma abordagem da obra *O Farol* e destaca sua importância artística, no que pouco foi investigado no meio acadêmico e que creio ser de grande relevo, no que Anita Malfatti e seu legado moderno deixam para o Brasil.

## ANITA Malfatti

### DA INFÂNCIA A ARTISTA - SÃO PAULO 1889

Num período de estruturação social, graças à recente Proclamação da República no Brasil, que havia sido promulgada no dia 15 de Novembro de 1889, São Paulo era vista como a capital das novas oportunidades. Seu crescimento económico e populacional adivinha da política do *café-com-leite*<sup>2</sup> e das mudanças estruturais do federalismo no Brasil.

Fábricas eram construídas e o comércio se desenvolvia junto com as estradas de ferro que eram abertas em nome do progresso da cidade.

A imigração que havia sido incentivada pelo governo após a abolição da escravatura (1888) continuava a ser crescente. Milhares de italianos e alemães chegaram para trabalhar nas fazendas de café do interior de São Paulo, nas indústrias e na zona rural do sul do país. São Paulo, que crescia aceleradamente era impulsionado por um movimento progressista político.

Já não havia características coloniais. O crescimento económico de São Paulo avançava para o que seria mais tarde o centro financeiro do país. Os grandes casarões coloniais davam lugar a palacetes de alvenaria que ganhavam características arquitectónicas europeias graças aos mestres-de-obras imigrantes. A construção da segunda Estação da Luz (edifício que hoje recebe tal denominação) no fim do século XIX é considerada sua maior representação desse momento histórico. A mudança paisagística da paisagem de São Paulo estava sendo remodelada para adoptar o reflexo do progresso. Em 1900 foi construído o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.

---

<sup>2</sup> A política do café-com-leite foi uma política de revezamento do poder nacional executada na República Velha pelos estados de São Paulo - mais poderoso economicamente, principalmente devido à produção de café - e Minas Gerais - maior pólo eleitoral do país da época e produtor de leite. As cicatrizes desta política foram profundas e determinam até hoje o andamento do país através de modificações permanentes que diferenciam desde então o federalismo no Brasil de como esse sistema funciona no restante dos países do mundo, inclusive nos Estados Unidos, seu maior propagador.

Diante desse contexto social, nasce em 2 de Dezembro de 1889, em São Paulo, Anita Catarina Malfatti filha do casal de imigrantes Eleonora Elizabeth e Samuel Malfatti, segunda filha de uma família de quatro filhos. Alexandre, o mais velho (1887), Guilherme (1892) e Georgina (1894), a mais nova.

A menina havia nascido com uma imperfeição em seu braço direito, seria mais tarde levada para a Europa, em 20 de Maio de 1892, a Lucca, Itália, por sua família à procura de melhora para os seus movimentos do braço e mão direita. Durante alguns meses sua família viveu em Lucca, Itália, a espera das deliberações médicas para o melhor tratamento. Aos três anos e meio, Anita foi operada.

Ao longo de sua história, Anita evidenciou uma certa insegurança em relação ao seu talento artístico. Talvez por crescer em uma família de artistas, já que sua mãe leccionava pintura, ou pela dificuldade inicial da adaptação no controle motor de sua mão esquerda.

Mesmo com toda sua dedicação a pintura a artista embora talentosa, hoje verificado em toda sua produção artística, na época, procurava respostas para as suas incertezas, diante da sua aptidão para a pintura.

“Minha maior preocupação até a idade de 12 e 13 anos, foi saber se eu tinha ou não talento...para que, eu não sabia nem me preocupava, pensei que fosse para a poesia... Nas minhas ‘Memórias’ contará qual a experiência que me revelou ser ‘a cor, a pintura’, o querer de toda a minha vida”<sup>3</sup>

Anita Malfatti, num texto ao jornalista Luís Martins em 1939, a artista conta a sua experiência da adolescência que levou a decidir pela pintura.

“ \_ Eu tinha 13 anos. Sofria, porque não sabia que rumo tomar na vida. Nada ainda me revelara o fundo da minha sensibilidade [...].

Resolvi então, me submeter a uma estranha experiência: sofrer a sensação absorvente da morte.

Achava que uma forte emoção, que me aproximasse violentamente do perigo, me daria a decifração definitiva da minha personalidade. E veja o que fiz:

<sup>3</sup> “Quando tinha três anos o pai decidiu levá-la para a Itália, onde foi operada. Separaram-lhe os dedos defeituosos a fim de que ela pudesse movimentá-los e usá-los.

Nada poderia ser feito.

Esperava, que o braço crescesse acompanhando o crescimento de todo o corpo, mas isso não aconteceu.” Dóris Maria Malfatti, *Minha Tia Anita Malfatti*, editora Terceiro Nome, pp. 39.

Nossa casa ficava perto da estação da Barra Funda. Um dia saí de casa, amarrei fortemente as minhas tranças de menina, deitei-me debaixo dos dormentes e esperei o trem passar por cima de mim. Foi uma coisa horrível, indescritível. O barulho ensurdecedor, a deslocação de ar, a temperatura asfixiante deram-me uma impressão de delírio e de loucura. E eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria fixar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar a pintura”.<sup>4</sup>

Destinada à pintura, Anita inicia seu decurso artístico, desenvolvendo-se como artista e buscando o aperfeiçoamento da técnica junto com sua professora e mãe Eleonora.

Seu estilo e técnica amplificada em suas viagens de estudo ao longo de seu percurso artístico devem sobressaltar a importância de duas viagens para o contexto artístico ao qual será fundamentado nesse estudo, a sua viagem a Alemanha e Estados Unidos.

---

<sup>4</sup> Luís Martins, “Em São Paulo com Anita Malfatti, Vamos Ler! Rio de Janeiro, 28 Dez. 1939, p. 35.

## O INÍCIO DO MODERNISMO

Na época em que a artista se estabelece na Alemanha, em Berlim, em 1910, encontramos um período de tendências e manifestações artísticas variadas. Suas influências sobre a artista irão estabelecer uma relação temporal com a viagem à América em 1915. Não caberá aqui uma análise complexa dos movimentos do período em questão, mas sim dos modelos artísticos que de fato contribuíram para a formação estilística da artista brasileira.

Anita estudou com importantes nomes, como Friezt Burger, Lovis Corinth e Bischoff-Culm. Sua evolução artística foi influenciada directamente por seus professores, mas talvez sua maior influência adivinha de sua experiência de apreciação dos mestres da pintura que viria a conhecer através da mostra da Quarta *Sounderbund*, em Colónia.

Em 1912, *A Quarta Sounderbund*, uma retrospectiva da evolução do Modernismo (1912, de 25 de Março a 30 de Setembro) expunha para os espectadores a evolução do modernismo.

No total, foram 600 pinturas e 50 esculturas, todas modernas nas quais representavam nove países, sendo a Alemanha e França de maior importância. Numa das 25 galerias da exposição, destacava-se a retrospectiva de Van Gogh, considerado o personagem central do movimento. Outros artistas fizeram parte da exposição como Cézanne, Gauguin, Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Maillot, Matisse e os “*fauves*” Picasso, Braques.

A *Sounderbund* repercutiu positivamente para o movimento modernista, influenciando não só os pintores da Alemanha como os da Europa e América, com a mostra internacional, o Armony Show.

A exposição da *Sounderbund* de Colónia e a influência de Van Gogh nessa mostra, como o expressionismo alemão absorvido de seus professores alemães, encaminhariam o estilo artístico de Anita anos mais tarde e determinariam a produção de suas obras realizadas no período em que estuda nos Estados Unidos em 1915 e que viriam a estabelecer o modernismo brasileiro, com a sua exposição de 1917 e impulsionar mais tarde a Semana de Arte Moderna de 1922.

O vínculo artístico que iremos abordar posteriormente na análise da obra *O farol*, de 1915, virá do contexto artístico absorvido do período de estudos da pintora na Alemanha.

É relevante ressaltar que ao longo de sua trajetória artística Anita não mantém uma linearidade de estilo. Ela transpõe do expressionismo para o pós-impressionismo e assim para o cubismo fugindo dos moldes e movimentos artísticos da época em que cada obra é produzida, provando seu ecletismo na pintura.

A eminência da Guerra fez com que a artista retornasse às pressas, em 1914 ao seu país, Brasil.

São Paulo vivia um período de grande “ebulição nas artes e na política”, mas o que não fazia com que o academismo ainda deixasse de ser a única versão artística admissível por parte da sociedade da época.

“ [...] minha família e meus amigos, eram de opinião que eu devia continuar meus estudos de pintura. Achavam meus quadros muito crus, mas, felizmente, muito fortes, o que prometia para depois uma pintura suave, quando a técnica melhorasse.”<sup>5</sup>

A primeira individual da artista aconteceu neste mesmo ano, onde apresentou algumas de suas pinturas produzidas na Alemanha e algumas recentes. Selecionou trinta e três obras, dezoito óleos, oito gravuras além de desenhos, esboços e aquarelas. Foi realizada de maneira improvisada na Casa Mappin Stores e foi aberta ao público no período de 23 de Maio à meados de Junho.

Sua visão artística não pertencia aquela época e espaço. A sociedade paulista estava limitada a um gênero artístico conceitualmente naturalista e tradicional. Suas obras eram tidas como grosseiras ou consequências de uma provável falta de aprimoramento técnico, e as críticas reconheciam seu estudo expressionista alemão mas não o viam como aceitável.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, em Conferências de 1951, São Paulo Pinacoteca do Estado, 1951 pp.26-7.

<sup>6</sup> *“Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos esses trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas consequências o impressionismo em pintura. (...) É incontestável que a senhorita Malfatti possui um belo talento. Os seus estudos tem uma espontaneidade, um vigor de expressão e uma largueza de execução, de que só dispõem os temperamentos verdadeiramente artísticos, nos quais o poder de síntese logo se revela nos menores estudos e esboços. Além disso o seu senso de colorido é rico e equilibrado, e os seus meios de expressão limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo,*

Após a sua exibição, Anita ao fim de 1914 parte para os Estados Unidos, com o auxílio económico de seu Tio George.

---

*são já poderosos pela emoção que conseguem despertar”.* O Estado de São Paulo. 29/05/1914. Grifos nossos.



## LIBERDADE PARA SER MODERNISTA

Em 1915, o contexto artístico americano vivia as tendências do pós-impressionismo e cubismo.

Seguidos pela transformação da arte americana com a exposição do Armony Show, modelo equivalente aos moldes do que havia sido feito na Alemanha com a Sounderbund, em Colónia, a arte moderna estava sendo evidenciada e difundida de forma intensa em Nova York.

A exposição que promoveu essa transformação no pensar da arte moderna nos anos de 1913 teve sede na Regiment Armory na Lexington Avenue, entre as ruas 25 e 26. A mostra abrangia 1.250 pinturas, esculturas, e trabalhos de decoração por mais de 300 artistas europeus e americanos. O clímax da exposição e sua contribuição de maior importância para com a história da arte americana. O *Armony Show* tinha como proposta uma exposição que mostrasse a evolução da arte americana e questionar os limites da arte como instituição.

Esse repensar da arte a que o Armony Show propunha em sua mostra viria ocasionar um impacto na maneira de produzir arte moderna nos Estados Unidos, incentivando a nova geração de artistas, o que, também só foi possível graças à grande aceitação do público que prestigiou a exposição.

A consequência do *Armony Show* pode ser percebida no mercado de arte moderna que viria a ser instituído nos anos seguintes. Galerias de arte abriam e exibiam as influências vista no Armony, impulsionando o desenvolvimento da arte americana. A força da exposição e principalmente as críticas ao *Nu descendo as escadas* de Duchamp fizeram com que o meio artístico fosse sacudido de forma significativa a incitar uma preocupação do fazer arte moderna.

Além das proeminentes questões relativas ao *Armony Show*, é pertinente assinalar as tendências artísticas que seguiram nos anos posteriores à exposição e elucidar a subsequente convergência da arte europeia com a americana. O deslocamento do eixo da produção artística de Paris para Nova York traria novas possibilidades estilísticas, de exemplos trazidos pelo Fauvismo e outros pelas tendências à abstracção.

Em 1915, quando a artista chega a Nova York encontra um cenário de transformação da arte moderna, motivado pelo Armony Show e seus seguidores.

O período de estudo nos Estados Unidos pode ser considerado como o mais relevante de sua carreira artística, pois foi nele que a artista exercita toda a sua capacidade intelectual modernista resultando obras das mais importantes no contexto moderno, tornando-se a pioneira do modernismo brasileiro.

Anita Malfatti inicia seus estudos na *Art Students League*, já que sua primeira escolha acadêmica havia recusado a artista, a National Academy of Design.

“Fui aos Estados Unidos, entrei numa academia para continuar os estudos e que desilusão! O professor foi ficando com raiva de mim e eu dele, até que um dia a luz brilhou de novo. Uma colega me contou em surdina que havia um professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade. Na mesma tarde procuramos o professor, claro”.<sup>7</sup>

Na *Art Students League*, em busca de orientação, Anita esteve em contacto com muitos professores até conhecer Homer Boss, um professor nada convencional para a sua época e de ideias revolucionárias no leccionar da pintura.

O momento da pintora nessa fase era de total liberdade, permissão para pintar a vontade, consentimento para criar sua arte, seguindo a tutela de seu professor/filósofo Homer Boss, onde acreditava que “a arte era a pura filosofia da vida”.

No verão de 1915, Anita e seus colegas, acompanhado de seu professor “moderno” foram a costa de Maine, na ilha de Monhegan permaneceram por dias experimentando a pintura “à vontade” desfrutando de uma liberdade que ocasionou a proveniência de algumas das importantes obras da sua história artística.

No interior da Ilha, Anita pinta O farol, obra que iremos analisar neste estudo. Outras pinturas, como a Ventania, O barco, Rochedos, Monhegan Island da mesma época mostram a evolução e todo o expressionismo de Anita, agora mais espontâneo.

Após o verão, já de volta a New York, Anita ingressa na Independent School of Art, sob tutela de Homer Boss.

Durante esse período a artista percorreu pelas influências artísticas. Do impressionismo ao cubismo. Uma artista livre. Pintou outras das mais famosas obras como O homem amarelo (1a versão), 1915/16, Uma estudante, 1915/16, O japonês, 1915/16, O homem amarelo (2a versão), 1915/16 e A boba, 1915/16.

---

<sup>7</sup> Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no Tempo e Espaço, pp. 112.

Esse momento trouxe significativas referências do estudo alemão de 1911. É possível numa análise adiante em suas obras que o estudo em Berlim influenciaram nas pinturas como *O farol* e outra singular obra *A boba*.

## A PIONEIRA

São Paulo continua a se expandir como centro financeiro, o sentido de progresso persistia e prolongava-se por toda a sociedade paulista. Enquanto os palacetes eram erguidos sob a determinação do crescimento do burgo o mesmo não ocorria com a arte.

Em 1915, em *O Pirralho*, Oswald pregava a necessidade de uma pintura brasileira<sup>8</sup>.

Havia já a preocupação por parte de uma minoria intelectual sobre a necessidade de criar uma identidade artística nacional. Oswald de Andrade<sup>9</sup>, escritor, foi um dos responsáveis pelo modernismo brasileiro e colaborou na afirmação de definição de cultura brasileira.

Acreditava que a multiplicidade cultural sobrevivida da cultura indígena e africana, decorrente da colonização portuguesa, misturadas a europeia, com a imigração italiana, alemã e americana, assim como a herança deixada dos colonizadores, representavam uma primazia na construção de uma identidade que poderia renovar as letras e as artes.

O seu retorno ao Brasil, em 1916, traz em Anita um novo descontentamento sobre sua família, em relação as suas obras produzidas nos Estados Unidos.

“Eram caixões de obras de arte, desenhos, gravuras e quadros de todos os tamanhos. Minha família e meus amigos estavam curiosos para ver meus trabalhos. Mas que efeito!”<sup>10</sup>

“Ficaram desapontados e tristes. Meu tio, Dr. Jorge Krung, que tanto interesse teve na minha educação, ficou muito aborrecido. Disse ele: ‘Isto não é pintura, são coisas dantescas’”.<sup>11</sup>

A consciência nacional a que Oswald pregava em seus textos despertou em Anita um interesse no aspecto inovador. Iniciou então uma produção por um tema nacional, que mais tarde resultariam

---

<sup>8</sup> Federico Mengozzi, Revista Época, Noites Históricas -Semana de Arte Moderna, fonte online:

[http://epoca.globo.com/especiais\\_online/2002/02/especial22/evento2.htm](http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/evento2.htm).

<sup>9</sup> Oswald de Andrade: Biografia, Maria Augusta Fonseca, Editora Globo

<sup>10</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, em conferências de 1951, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p.29; Fonte: Marta Rossetti Batista, Anita no Tempo e Espaço, p.177.

<sup>11</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, p.29. Fonte: Marta Rossetti Batista, Anita no Tempo e Espaço, p.179.

na sua obra *Tropical*. Originalmente com o título de Negra Baiana, foi bem recebida pela crítica e até encorajada pelo crítico Nestor Rangel Pestana e incentivada por outros artista como Di Cavalcanti a buscar o nacionalismo dentro do expressionismo adquirido nos anos de estudo no exterior.

Anita Malfatti seguindo esse questionamento, inicia, despropositadamente o que viria a ser a Semana de Arte Moderna de 1922, já com a repercussão nacional da obra *Tropical* em 1917.

O Salão de 1917, onde a artista expõe algumas das suas obras produzidas nos Estados Unidos e recentemente produzidas no Brasil como o *Tropical*, aquelas, que a artista acreditava não confrontar a sociedade paulista, como a uma das suas célebres obras *Lalive*.

O movimento em prol de uma produção artística puramente brasileira continuava a ser difundido no meio intelectual da sociedade paulista. Monteiro Lobato<sup>12</sup>, numa tentativa de incentivar a população a valorizar hábitos e costumes nacionais, realiza um concurso, um “Inquérito nacional sobre Saci”, através do Estadinho, edição do jornal Estado de São Paulo.

Exposição do Saci, em que Anita participou com sua tela *O saci*, uma tentativa de representar o personagem sob a óptica do período de estudo nos Estados Unidos, figurava o saci, numa aparição a um cavaleiro solitário, numa estrada de terra batida e de mal aspecto, com deformações expressivas a valorar o carácter emocional buscado para a aparição.

O seu Saci não veio a ser premiado, mas tornou a pintora mais conhecida no círculo paulista.

Em um artigo escrito por Lobato, o escritor faz menção a obra de Anita, de forma deixar clara sua posição pro-naturalismo, já que de todas as telas a única que se distanciava de uma representação tradicional era de Anita Malfatti.

“Nacionais compareceram em pintura apenas dois trabalhos, uma aquarela ligeira do Sr. Celso Mendes, bando de cavalos que o Saci dispersa à noite, e o Saci do Paraná do Sr. Joab de Castro, que é uma criança e pertence ao número dos ‘curiosos’. A Sra. Malfatti também deu a sua contribuição em ismo. Um viandante e o seu cavalo, em pacato jorrear por uma estrada vermelha, degradingolam-se numa crise de terror ao deparar-se lhes pendente numa vara de bambu ou coisa do outro mundo. Degringola-se o cavaleiro, degradingola-se

---

<sup>12</sup> Monteiro Lobato, Biografia on-line: [http://www.releituras.com/mlobato\\_menu.asp](http://www.releituras.com/mlobato_menu.asp)

o cavalo, tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Género degradingolismo. Como todos os quadros do género ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está hors – concours.

Não cabe a crítica falar dele porque não o entende: a crítica neste por menor corre parelhas com o público que também não entende. É de crer que os artistas autores entendam-nos tanto como a crítica e o público. Em meio deste não entendimento geral é de bom aviso atirar o chapéu e passar adiante.

As demais telas são de artistas estrangeiros [...] ”.<sup>13</sup>

As reacções ao artigo fizeram do quase anonimato de Anita um bombardeio de citações e outras críticas. Houve artistas que apoiaram e demonstraram admiração pela obra como Di Cavalcanti, que também incentivou a artista a lançar novas obras de cunho nacionalista.

---

<sup>13</sup> M. L.[Monteiro Lobato], “A Exposição do Saci”, Revista do Brasil, São Paulo, 1917, p.403-13.

## A CRÍTICA DE LOBATO

Na sua segunda individual, Anita expõe obras do seu período em que esteve nos Estados Unidos, excluindo aquelas que acreditava ser polémicas como o *Nu cubista* e *A boba*.

Leia-se, a crítica de Lobato a Anita Malfatti, e uma análise do trecho que iria repercutir anos depois na trajetória da arte brasileira.

### A propósito da exposição Malfatti

" Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestre.

Quem trilha esta senda, se tem gênio é Praxiteles na Grecia, é Rafael na Itália, é Reynolds na Inglaterra, é Dürer na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredoiros.

A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Embora se dêem como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranóia e a mistificação.

De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios.

A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura.

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima.

As medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, «sentimos». Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero.

Enquanto a percepção sensorial se fizer no homem normalmente, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá «sentir» senão um gato; e é falsa a «interpretação» que o bichano fizer do totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes.

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & CIA.

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida em má direcção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui umas tantas qualidades inatas, das mais fecundas na construção duma sólida individualidade artística.

Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador.

A fisionomia de quem sai de uma de tais exposições é das mais sugestivas.

Nenhuma impressão de prazer ou de beleza denunciam as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente.

Outros, certos críticos sobretudo, aproveitam a vasa para «épater le bourgeois» (chocar o burguês). Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavreado técnico, descobrem na tela intenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista; a conclusão é que o público é uma besta e eles, os entendidos, um grupo genial de iniciados nas transcendências sublimes duma Estética Superior.

No fundo, riem-se uns dos outros – o artista do crítico, o crítico do pintor. É mister que o público se ria de ambos.

«Arte moderna»: eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira.



Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer, deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso virtuoso do desenho e da pintura; esse Brangwyn, génio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas e dos corpos femininos em botão.

Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião actual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da «ponta-seca», que fazem da nossa época umas das mais fecundas em obras-primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade.

Na exposição Malfatti figura, ainda, como justificativa da sua escola, o trabalho de um «mestre» americano, o cubista Bolynton. É um carvão representando (sabe-se disso porque o diz a nota explicativa) uma figura em movimento. Ali está entre os trabalhos da Sra. Malfatti em atitude de quem prega: eu sou o ideal, sou a obra-prima; julgue o público do resto, tomando-me a mim como ponto de referência.

Tenhamos a coragem de não ser pedantes; aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O sr. Bolynton tomou-o entre os dedos das mãos, ou dos pés, fechou os olhos e fê-lo passear pela tela às tontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se não fez assim, se perdeu uma hora da sua vida puxando riscos de um lado para outro, revelou-se tolo e perdeu o tempo, visto como o resultado seria absolutamente igual.

Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha à cauda de um burro e puseram-no de traseiro voltado para uma tela. Com os movimentos da cauda do animal a brocha ia borrando um quadro...

A coisa fantasmagórica disso resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola futurista, e proclamada pelos mistificadores como verdadeira obra-prima que só um ou outro raríssimo espírito de eleição poderia compreender.

Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram – e já havia pretendentes à compra da maravilha quando o truque foi desmascarado.

A pintura da Sra. Malfatti não é futurista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou à sua exposição uma cubice, queremos crer que tende para isso como para um ideal supremo.

Que nos perdoe a talentosa artista, mas deixamos cá um dilema: ou é um génio o sr. Bolynton e ficam riscadas desta classificação, como insígnias cavalgadas cortes inteiras de mestres imortais, de Leonardo a Rodin, de Velazquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou... vice-versa. Porque é de todo impossível dar o nome de obra d'arte a duas coisas diametralmente opostas como, por exemplo, a «Manhã de Setembro» de Chabas e o carvão cubista do Sr. Bolynton.

Não fosse profunda a simpatia que nos inspira o belo talento da Sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis. Como já

deve ter ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética, há-de irritá-la como descortês impertinência a voz sincera que vem quebrar a harmonia do coro de lisonjas.

Entretanto, se reflectir um bocado verá que a lisonja mata e a sinceridade salva.

O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entontece de louvores; sim, o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás.

Os homens têm o vexo de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as cumulare de amabilidades sempre que elas pedem opinião.

Tal cavalheirismo é falso; e sobre falso nocivo. Quantos talentos de primeira água não transviou, não arrastou por maus caminhos, o elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na Sra. Malfatti apenas a «moça prendada que pinta», como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meio-dia desses adjectivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças.

Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada – e até dos seus apologistas.

Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque eles pensam deste modo... por trás."<sup>14</sup>

O crítico, equivocadamente seguindo seus preceitos teóricos de arte, analisa a exposição de forma a não querer compreender a verdade na arte de Anita. Lobato refere-se à artista como uma pessoa que distorce o real ou que enxerga o mundo de modo anormal:

“Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm as coisas e em consequência fazem arte pura [...] A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efémeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva.”

Monteiro Lobato em sua crítica propõe uma discussão sobre estética, e no modo de pensar a arte em 1917. As colocações críticas de Monteiro Lobato, nas obras de Anita podem ser interpretada como os preceitos deixados nos pensamentos estéticos do filósofo Aristóteles. O belo inerente ao homem, devido à sua capacidade de criação que deve corresponder aos critérios do

<sup>14</sup> Fonte: <http://www.pitoresco.com.br/brasil/anita/lobato.htm>

belo tais como proposição, simetria e ordenação, tudo em sua justa medida. Num limiar objectivo da conceituação do belo, em busca de um juízo universal, de uma verdade absoluta e inexorável, encontramos o pensamento de Lobato acerca da exposição de Anita, e sobre a arte moderna.

Em outro fragmento da referida crítica, Lobato determina uma posição ambígua do seu pensamento sobre a arte moderna, e seus artistas referidos desse movimento. “ «Arte moderna»: eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira.”

Referindo-se, no texto, aos artistas que se protegiam nesse movimento como uma fundamentação para a sua interpretação desacetada da estética de belo, aqui encontramos uma incoerência na sua construção crítica, já que no segmento a seguir do texto, Lobato coloca modernos artistas conceituados como Rodin e sua valiosa e importante contribuição na arte.

“Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer, deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso virtuoso do desenho e da pintura; esse Brangwyn, génio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas e dos corpos femininos em botão.

Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião actual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da «ponta-seca», que fazem da nossa época umas das mais fecundas em obras-primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade.”

A sua posição e reacção à exposição, terá sido muito mais contra a artista do que propriamente intelectual, visto as infundamentadas explicações para o absorto não reconhecimento da arte a qual criticava.

“Na exposição Malfatti figura, ainda, como justificativa da sua escola, o trabalho de um «mestre» americano, o cubista Bolyson. É um carvão representando (sabe-se disso porque o diz a nota explicativa) uma figura em movimento. Ali está entre os trabalhos da Sra. Malfatti em atitude de quem prega: eu sou o ideal, sou a obra-prima; julgue o público do resto, tomando-me a mim como ponto de referência.”

A análise estética sobre as obras da artista fica limitada na determinação não futurista de arte, a que Monteiro Lobato injustifica-

damente e baseado em princípios estéticos e filosóficos, mas sobretudo no seu próprio ideal de beleza, concebido segundo uma tradicional visão romântica de arte e poesia.

“A pintura da Sra. Malfatti não é futurista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou à sua exposição uma cubice, queremos crer que tende para isso como para um ideal supremo.”

É relevante destacar que, além dos motivos estéticos e acadêmicos, havia a questão social inerente. A atitude de Anita, como mulher e como precursora de um formato moderno de configuração das artes em São Paulo, incomodava à partida, face ao que deveria ser esperado para uma senhora diante dos modelos sociais da época. Anita Malfatti era uma jovem paulista que rompia com esses moldes e trazia nas suas obras sua particular maneira de retratar a arte, distinta da exigida, supostamente feminina e agradável.

A posição contrária de Lobato sobre o rumo artístico moderno retratado nas obras de Anita não poderia representar o caminho estético de ideal na formação de arte puramente brasileira, como o mesmo tencionava em seus textos. O crítico recusava esse movimento como caminho para a produção genuinamente brasileira.

Críticos como Mário de Andrade<sup>15</sup> e Oswald de Andrade, que também tiveram presentes na exposição se mostraram mais interessados em analisar os estudos artísticos da pintora nos períodos em que aprendera arte no exterior, do que apenas repugná-la como Monteiro Lobato havia feito.

A consequência desta crítica viria repercutir como um efeito provocador e reaccionário na cena artística paulista, já que alguns dos integrantes da futura Semana de Arte Moderna, de 1922 havia estado na exposição de Anita.

A influência e a sentença de Lobato em sua crítica reflectiram directamente sobre a artista. Obras já adquiridas foram devolvidas e muito dos seus alunos de pintura desistiram de continuar a ter aulas com a artista.

---

<sup>15</sup>Mário de Andrade Biografia Online:  
[http://www.releituras.com/marioandrade\\_bio.asp](http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp)

“Com o correr das semanas, havia tal ódio geral que um amigo de casa ameaçou meus quadros com a bengala desejando destruí-los”<sup>16</sup>

“Algumas pessoas influenciadas pela corrente contrária, devolveram cinco dos meus quadros já adquiridos”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, p.217. Fonte: Marta Rossetti Batista, Anita no Tempo e Espaço, p.217.

<sup>17</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, p.217. Fonte: Marta Rossetti Batista, Anita no Tempo e Espaço, p.217.

## AMIGOS MODERNISTAS

Diante do polêmico texto crítico acerca da exposição, artistas, que antes já preocupavam-se com as questões de produzir um modelo de arte esteticamente brasileira encontraram em Anita uma representante para esse movimento, assim vindo apoiar a artista.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, jornalistas como Arnaldo Simões e Guilherme de Almeida teriam sido, segundo a própria artista seus primeiros adeptos.

Nos anos seguintes, a sociedade paulista ordenaria um constante turbilhão de ideias e transformações, sucedidas da crítica de 1917. Os ataques dos jornalistas diante da arte apresentada por Anita perduraram e renderam um silencioso isolamento da artista.

Posteriormente os adeptos também se silenciaram, e o que podia ser observado era uma artista resignada com as críticas e decidida a mudá-las para positivas. Por maior que sejam as qualidades na produção artística e que a artista tenha hoje reconhecido o seu valor como modernista, Anita regressa ao que havia fugido nos primeiros anos de estudos nos Estados Unidos, e nega a liberdade que havia conquistado em suas pinturas. Retorna a pintura acadêmica com Pedro Alexandrino, um professor com mais de 50 anos que havia realizado estágio em Paris durante seus anos como estudante.

Em seu retorno às origens academistas, Anita em suas aulas com o professor Pedro Alexandrino conhece artistas como Tarsila do Amaral, que veio mais tarde se tornar uma grande amiga.

Junto com Tarsila, Anita passou a frequentar o atelier de Georg Fischer Elpons, um professor que previamente havia visitado sua primeira individual em 1911 e mais tarde apreciara sua polêmica exposição de 1917.

Nos anos de 1919 e 1920, percebeu-se na sua produção artística um recolhimento. A artista passou a pintar naturezas mortas e como a autora Marta Rossetti afirma em seu livro, passou a pintar um “nacionalismo” tipo ‘caipira’, como pode ser visto nas obras *Vida na Roça* e *Cozinha de Roça*.

Nessa transformação estilística, Anita parece ter sido resignada às críticas de Lobato e aceita a criar suas obras a partir do esperado

para uma moça em seu tempo, obras mais supostamente femininas. Atenuou as cores e deixou as influências pós impressionistas.

1920, de volta ao que seria sua “normalidade”, a artista retoma seus alunos e encomendas são feitas. Anita realiza uma exposição em São Paulo, e em Santos. A sua terceira individual não provocou muitas reacções como na exposição anterior. A imprensa, ou pelo menos uma parte dela, veio a reconsiderar as palavras de Lobato e num dever de reparação a injusta crítica feita anteriormente, artigos em defesa foram escritos como Menotti del Picchia, jornalista do Correio Paulistano.

“ (..)Quando defrontei as telas de Anita, comecei a matutar se a acidez de Lobato era justa, e acabei achando cruel e exagerado na formidável catilinária que pespegou na nossa brilhante patricia(..)”<sup>18</sup>

Essa recorrente reparação que veio a ser tardia, não diminuiu as inquietações de Anita, sobre o seu estilo artístico e o que nele deveria ser conservado, mas fez com que os modernistas tomassem consciência de que o apoio a Malfatti traria junto com ele a determinação para um movimento modernista.

Mário de Andrade escreve seu primeiro artigo sobre Anita 1921. No seu texto, Mário incita a necessidade de produzir uma interpretação pura da estética que se afastasse do realismo artístico que São Paulo conhecia desde então.

O poeta, que desde as polémicas considerações a respeito da exposição de 1917 nunca havia pronunciado nada sobre as críticas, já que não se acreditava capaz para analisar a arte dos não realistas, encontrava-se preparado depois de longos estudos sobre arte moderna, e destacava os valores artísticos de Anita.

A seguir, o que veríamos era uma sistemática e precisa influência sobre a artista a perseverar sobre o caminho estético pela qual havia iniciado nos anos de 1915, e será Mário de Andrade o maior responsável por essa influência directa sobre Anita.

São Paulo dos anos 20 podia ser considerada a cidade que reunia as condições ideais para receber um evento modernista. Diferente do Rio de Janeiro que se mantinha fiel às origens académicas na sua produção artística.

A cidade se desenvolvia e progredia graças ao grande número de imigrantes europeus e modernizava-se rapidamente, com a implantação de indústrias e sua nova organização urbana. Era a cidade perfeita para se tornar um centro cultural revolucionário no Brasil.

---

<sup>18</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, p.27. Fonte: Marta Rossetti Batista, Anita no Tempo e Espaço, p.256.

Desencadeada por uma série de motivações anteriores, como a contribuição da polémica exposição de 1917 e com o turbilhão cultural que vivia a Europa e que favorecia a difusão do pensamento moderno, durante as quais novas inclinações modernas eram lançadas e divulgadas pela elite "progressista" da brasileira, os então modernistas. A Semana de Arte Moderna trazia a o fervor de renovação da linguagem artística, a busca de experimentação, a liberdade criadora e a ruptura com o passado, em prol de uma verdadeira arte de concepção brasileira.

Oficialmente a arte moderna é iniciada, em 1922 com a Semana da Arte Moderna, que contou com um exército de revolucionários artistas como: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho e Sérgio Milliet. Os pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro e John Graz. Os escultores Victor Brecheret e W. Haeberg. Os arquitetos Antonio Moya e George Przirembel. Artistas e poetas como Manuel Bandeira, Renato Almeida, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra e Sérgio Buarque de Hollanda, que estavam inscritos no contexto artístico do Rio de Janeiro se uniram ao grupo dos modernistas em São Paulo.

Instaurado o moderno, a Semana receberia críticas da imprensa e de uma parcela da sociedade que procurava manter a relação realista da arte, como assim era de se supor. A renovação à qual a mostra incitava seria o rebelar contra os valores estéticos valorados até então e o começo de uma estruturação no pensamento artístico brasileiro.

Numa retrospectiva do percurso da vida artística, Anita Catarina Malfatti, nascida em São Paulo em 2 de Dezembro de 1889, falecida em 6 de Novembro de 1964), foi pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e também professora. Ao longo de sua história percorreu por escolas renomadas, em Berlim, Nova Iorque e Paris, onde conheceu as pessoas mais importantes de seu tempo. Foi decisiva na estruturação de uma concepção artística de cunho estético puramente brasileiro. Inspirou e fundou junto com grandes nomes do modernismo brasileiro como; Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia o Grupo dos Cinco, e foi em 1922 na Semana de Arte Moderna que determinou o rumo da história da arte no Brasil.



Foi uma artista inconstante e sobretudo no âmbito artístico. Sua estética oscilou por diversas correntes da arte até que encontrou no seu refúgio em uma temporada de reclusão, após a morte de sua mãe, a sua própria linguagem artística onde passou a dedicar a sua pintura a arte e cultura popular brasileira, essa o que segundo historiadores a sua fase em que retrata a sua pureza artística.

Anita, foi além uma jovem paulista, pioneira no movimento moderno no Brasil, a brasileira que viria a ser uma das responsáveis pela Arte Moderna no Brasil, e isso só se foi possível graças ao período de estudos que a artista viera a ter em 1915. Sua contribuição foi além das suas inúmeras obras que transformaram o olhar estético de uma sociedade, mesmo que reconhecido somente tardiamente. Seu valoroso contributo a arte moderna brasileira está hoje, retratado na liberdade artística que, junto com grandes nomes do modernismo trouxeram.

## DA ESTUDANTE AO TROPICAL, AS OBRAS MAIS MARCANTES DA ARTISTA



*A ESTUDANTE RUSSA, 1915  
C. ÓLEO S/ TELA, 76x61 CM*

A *Estudante Russa*, tela produzida no período em que a artista dedicava seus estudos nos Estados Unidos, anuncia uma eloquente formação expressionista com tendências “futuristas”. Essa obra como todas do mesmo período de 1915/1916, nos revelam uma tendência expressionista adquirida anteriormente nos estudos na Alemanha, com os professores Lovis Corinth e Bischoff-Culm.

As influências adquiridas das cores e a forma de representar o espaço da obra despertam o olhar do espectador para a modernidade dessa obra. O início do seu desconstruir a espacialidade, e a planificação da imagem, nos leva a acreditar que a artista estaria no seu início do seu estilo artístico que viria a torna-la tão importante anos mais tarde. Apesar de sua obra não estimular uma explosão cores intensas, como nas que veremos a seguir como *A Ventania* (1915), mostra que a influência do expressionismo russo, vista em 1911, está presente ainda na artista em 1915/1916, com seu cunho de sobriedade.

A obra, que foi amplamente comentada pelo poeta Mário de Andrade, foi comprada por ele em 1931. Mário tornou-se mais tarde se tornar seu grande amigo e admirador.

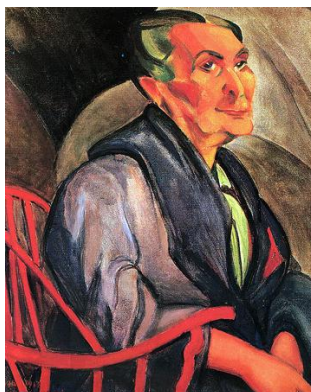


**ROCHEDOS, MONHEGAN ISLAND, 1915.**  
**ÓLEO S/ TELA, 60X74 CM**

Obra produzida no verão de 1915 na ilha de Monhegan. Essa é uma das seis obras criadas no mesmo período do *Farol*. Uma sequência de paisagens com características de influências de Van Gogh e Cézanne como na própria aqui analisada.

A primeira questão entorno da tela é a forma curvilínea da perspectiva do mar que envolve o tema central do quadro, o rochedo. Aqui podemos encontrar as questões que Cézanne traria para suas obras; a determinação do lugar do espectador e a muitas possibilidades de pontos de vista para a obra. É claro que, de todo, não foi realizado na obra essa “perspectiva cezanneana”, mas traz as impressões da orientação dos estudos na Alemanha. A paleta cromática do quadro refere-se a Van Gogh, e também a força do traço de suas pinceladas.

No que concerne à obra, a respeito das suas influências, será analisada também o mesmo carácter na obra *O Farol*, já que parte do análogo sentido e critérios do que pretende o estudo, guardando as suas evidentes diferenças.



*A MULHER DOS CABELOS VERDES, 1915/16. ÓLEO S/ TELA, 61X 51 CM*

A tela, pintada na Independent School of Art, provocou um grande impacto na exposição da segunda individual da artista, em 1917.

Suas influências cezanneanas persistiam e existente na perspectiva da cadeira. As cores e uma inclinação ao cubismo também fazem parte da sua experimentação nessa obra. Mesmo que inicialmente influenciada de maneira perceptiva pela própria artista, Picasso foi um dos pintores, vistos na Sounderbund de Colônia, que influenciaram a maneira da artista em pintar suas obras, que mais tarde escandalizariam a São Paulo em 1917.

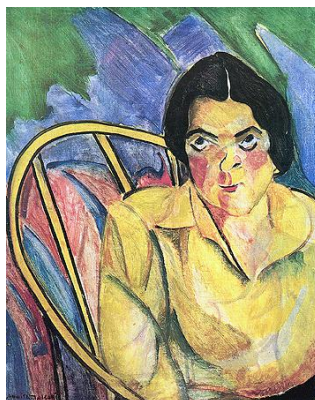
“Uma das telas que mais chocou o meio paulista na individual de 1917/18.”<sup>19</sup>

A tela *A mulher dos cabelos verdes* teria recebido esse título, segundo o crítico Tadeu Chiarelli, não pelo uso em si das cores retratadas em seus cabelos mas pela tensão que o uso das cores complementares, verde dos cabelos, com o vermelho da cadeira conflui para sua própria exigência formal.

“Usar uma área verde em contraposição a uma área vermelha (cores complementares), obedece a uma exigência formal, interna à obra, e não a uma descrição do tema proposto.”<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no Tempo e Espaço, catálogo da obra e documentação. Editora 34, pp., 30.

<sup>20</sup> Tadeu Chiarelli, Tropical de Anita Malfatti reorientando uma velha questão, artigo, 2003.



*A BOBA, 1915/16. ÓLEO S/  
TELA, 61X 50 CM*

Mais uma das telas pintadas na Independent School of Art. “ [...] das obras mais abstractizantes de Anita Malfatti. A pintora não se atreveu a expô-la na individual de 1917/18, nem na Semana de 22. Foi exibida na individual de 1945, provavelmente pela primeira vez.”<sup>21</sup>

Realizada durante o período de estudos nos Estados Unidos, A Boba é considerada pelos historiadores brasileiros como a mais importante da ordem das telas produzidas tanto nos Estados Unidos, como as posteriores. A artista assume um gênero enérgico na sua maneira expressionista de aplicar sobre a representação da mulher retratada e deixa à superfície elementos cubo-futuristas.

A artista configura sua obra não mais como experimentação, mas de maneira cautelosa e pensada de representação da figura. As cores, representadas numa simultânea paleta de laranjas, amarelos, azuis e verdes, em que privilegia as áreas cromáticas delineadas pelas linhas negras que aparecem na sua totalidade em diagonais - ordenação cubista. O espaço cezanneano aparente na construção da perspectiva da cadeira, persistente nessa obra.

A sua retratação da figura da mulher em uma expressão irregular, num estranho, silencioso e vago olhar nos remete a uma estética expressionista do irracional e desarmonioso.

<sup>21</sup> Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no Tempo e Espaço, catálogo da obra e documentação. Editora 34, pp. 30.



*O HOMEM AMARELO, 1915/16. ÓLEO  
S/ TELA, 61x 51 CM*

Tela pintada no Ateliê de Homer Boss, no ano de 1915/16. A tela foi uma das obras expostas em 1917/18, que veio a chocar a sociedade paulista, e naturalmente ser uma das mais criticadas.

A pintura, em que o modelo é um pobre imigrante italiano mostra o que segundo a própria pintora, "uma expressão tão desesperada!". A artista ignora a realidade social que o imigrante se insere e trabalha de forma a enaltecer o homem na sua composição através das cores empregadas. Ao contrário do que era esperado nas pinturas, Anita representa o imigrante de forma a potencializar em cor a sua condição, sem caricaturá-lo ou retratá-lo como o estilo realístico exigiria. Uma pintura bastante expressiva e de cores intensas.

Os traços no recorte da figura masculina, delimitando as cores por um contorno escuro, e as pinceladas fortes sobre a tela teriam sido as características que a fariam uma mulher a frente ao seu tempo, negando a previsível pintura feminina e poetizada, que tanto a sociedade esperava, naquela época, de uma artista.



*TROPICAL, 1916. ÓLEO S/ TELA,  
77X 102 CM*

Obra foi produzida após a chegada da artista ao Brasil. Tropical traz uma exaltação ao nacionalismo, clamado por artistas da época.

A identidade brasileira tão questionada na maneira de produzir a arte foi por Anita tratada de forma tão particular. No questionar da nacionalidade, e no incorporar as novidades trazidas pelas vanguardas europeias a uma abordagem artística de características puramente brasileira, Anita antecipa o seu tempo e retrata na tela uma figura típica brasileira. A negra, com cestos de frutas, rompe com a ideia de origem étnica (do caucasiano) para o que a artista julga ser a representação do brasileiro, a miscigenação de raças.

A obra, que recebeu anteriormente o nome de negra baiana, em que sua provável concepção tenha sido ainda nos Estados Unidos, foi aproveitada para retratar uma mulher tipicamente brasileira, de pele escura, ao que deveria a intenção da artista de levantar, mesmo que despropositadamente as origens e raízes do povo brasileiro.

O tema da tela inclina-se para a miscigenação povos habitantes no Brasil desde o período colonial. Negros (trazidos da África), brancos (europeus) e índios. Como buscar uma nacionalidade sem trazer a questão da miscigenação. Sendo assim, Anita produz uma obra cercada de simbolismos e ícones da cultura brasileira.

Em sua constituição na obra, a negra segura um cesto de frutas tipicamente brasileiras e se encontra cercada de uma vegetação nativa, de forma com que as cores, elaboras de forma a trazer na obra a sensação da tropicalidade.

Apesar da obra e sua composição ser de cunho expressionista, é certo notar que o naturalismo se apresenta de forma mais forte que nas demais obras anteriormente analisadas aqui. Sem perder a noção de modernidade, a obra nos mostra sua liberdade expressionista, de maneira mais tímida, mas tão presente que faria da obra uma referência a um movimento posterior ao modernismo no Brasil, o Tropicalismo.

## AS INFLUÊNCIAS MODERNISTAS, CÉZANNE E VICENT VAN GOGH

Procurarei agora, através de uma breve análise, elucidar o que representou no percurso de Anita Malfatti o contacto de 1911 com os grandes mestres do Pós-impressionismo/expressionismo, mais tarde reflectido nas obras de 1915, quando a artista se encontrava nos Estados Unidos.

Em 1911 quando Anita chega a Berlim, o ambiente artístico desse período era agitado pela Secessão de Munique ao qual trabalhava como uma associação de artistas, cuja importância se mostrou relevante a medida que o movimento crescia entre a classe artística e projectava o movimento expressionista para todo o país. Dentre os principais artistas que fizeram parte estavam Max Lieberman (1847-1935), Max Slevogt (1868- 1932) e finalmente, Lovis Corinth (1858-1925).

Lovis Corinth, que viria a ser o professor de Anita, presidiu a Sessão e mais tarde fundou sua escola de arte. As dificuldades que Lovis Corinth adquiriu após um derrame, provocaram admiração de ambos, professor e aluno.

Anita com sua deformação congénita e Clóvis com a sua parcial possibilidade de continuar a sua pintura criou uma motivação para que ambos continuassem seus trabalhos sem deixar que nem mesmo a impossibilidade de perfeita mobilidade manual fosse um empecilho para a produção artística.

A Secessão trazia em seu principal de fundamento uma arte contestadora a Academia Nacional de Berlim e era bastante influenciada pelas obras de artistas franceses. Em suas exposições organizadas podiam ser vistas obras de Van Gogh (1901), Munch (1902), Cézanne, Toulouse-Lautrec e Gauguin (1903).

A pintura de Anita Malfatti progredia para uma desassociação com o academismo graças às aulas com seu professor Lovis e a consecutivas apreciações das exposições alemãs. O entusiasmo da pintora ao deparar-se com as obras expressionistas seria a base expressionista a qual Anita jamais viria a perder até à crítica de 1917. A sua arte natural seria original dessa fase de estudos em Berlim e seria levada consigo anos após, como em 1915 ano em que elaborou a



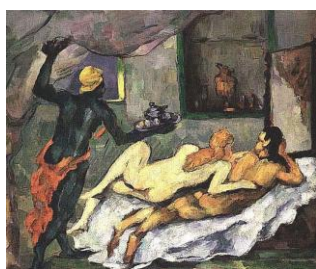
obra o Farol. Mesmo com as condições de realizar as pinturas com auxílio de seu grande mestre, Anita ainda trazia consigo um reserva e timidez que a tornavam amedrontada diante da grandiosidade das obras por ela observada na época.

*“Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral”<sup>22</sup>*

## CÉZANNE



*MULHER COM A CAFETEIRA,  
CÉZANNE, 1890/1894.*



*TARDE EM NÁPOLES,  
CÉZANNE, 1872/75.*

As telas de Anita Malfatti ao longo de sua produção artística tiveram variações de cores, estilo e forma nas suas representações. A obra, que irei analisar a seguir, que julgo terem ascendências do mestre Cézanne foi elaborada meses após a obra *O Farol*. A intenção dessa abordagem é mostrar que as influências artísticas do período na Alemanha permaneciam presentes na estética da artista.

De fato, o período em que Anita se encontrava em Nova York era propício para essas experimentações sob predomínio dos artistas modernos, já que em 1915, nos pós - Armony Show, a arte moderna estava alcançando terreno entre os jovens artistas, sendo grandes mestres modernos como Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Seurat suas maiores referências.

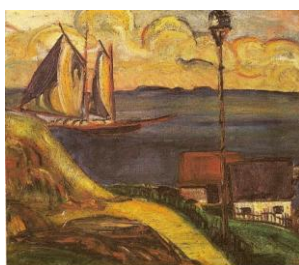
A obra *a boba*, como já anteriormente neste estudo foi dita como uma das suas mais relevantes obras, recebe características de uma específica perspectiva de Cézanne.

A perspectiva espacial de Cézanne na obra *Mulher com a cafeteira* 1890/1894, com a multiplicação dos pontos de vista possíveis para a obra, pode ser observada na obra de Anita. A cadeira adota uma perspectiva irreal para a sua orientação. A maneira como o encosto da cadeira preserva diferentes alinhamentos comprova a questão da perspectiva. A artista parece busca nas tendências modernas soluções para sua identidade artística.

A presença de uma pincelada destacada, semelhante a utilizada no quadro *Tarde em Nápoles*, 1872/75, é a mesma que Anita utiliza em sua marcação para a sua composição.

<sup>22</sup> Anita Malfatti, A chegada da arte moderna no Brasil, p.25.

As características absorvidas da técnica que Cézanne desempenhava em suas obras aparece em muitas outras telas desse mesmo período em que Anita se encontra nos Estados Unidos. O interessante nesta pequena análise é mostrar além do importante contribuição que Cézanne desempenhou para o surgimento do cubismo, seguindo Picasso sua técnica de decomposição pictórica com a múltipla perspectiva talhada nas suas obras, Anita inspira-se em Picasso nessa construção que vemos em *A boba*. Mesmo que não declarada com todas as qualidades do cubismo, percebe-se um caminhar para o movimento, o que não veio a ser seguido pela artista anos depois.



*O BARCO, DE ANITA Malfatti, 1915.*

## VICENT VAN GOGH

As obras a seguir se referem a o momento em que a artista aperfeiçoava seu talento, 1915 nos Estados Unidos. Pretendo mostrar através de pequenas análises comparativas as influências, trazidas da Alemanha, que a artista exerceu nas suas obras de maior relevância como pintora moderna.

Observando a obra *O barco*, uma das obras originadas no verão de 1915, podemos ver que a tela possui uma influência artística de Van Gogh, a qual a artista esteve em contacto quando estudava pintura na Alemanha.

A obra que é uma sequência das pinturas que foram produzidas na Ilha de Monhegan, a obra *O barco* trabalha com a estética do mestre Van Gogh, no ritmo das pinceladas e nas cores que formam a paisagem marítima.

As cores “*fauves*” da obra, trazidas da Alemanha, eram transpostas com as formas que desenhavam na pintura e seus limites faziam da sua arte uma caminhada ao afastamento com a pintura realista no princípio de sua carreira, ainda no Brasil. Como a própria artista viria a dizer anos mais tarde, era um transpor de cores.

*“Transpunha a cor do céu, para poder descobrir a cor diferente da terra. Transpunha tudo! Que alegria! Encontrava e descobria os planos com formas e cores novas, nas pessoas e paisagens.”<sup>23</sup>*

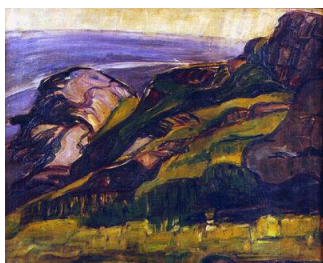


*A VENTANIA DE ANITA Malfatti, 1915/17.*

<sup>23</sup> Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no tempo e espaço, editora 34, p.122.



**CAMPO DE TRIGO COM CIPRESTE, VICENT VAN GOGH, 1889.**



**ROCHEDOS, MONHEGAN ISLAND, DE ANITA Malfatti, 1915.**

Em *A ventania*, a artista continua a reproduzir o mesmo estilo artístico visto na obra *O barco* e trabalha o aspecto das pinceladas destacadas como nos quadros de Van Gogh.

As cores e a forma de reproduzir nas pinceladas a paisagem pode ser uma revelação da capacidade construtiva de um período pré expressionista da artista, como um degrau na sua escada a caminho do expressionismo que a faria precursora do modernismo brasileiro.

Os ciprestes de Van Gogh, encontrados em suas muitas representações em seus quadros, nos mostram a intenção do artista em ressaltar o relevo que das paisagens traduzidas em cores e nas impressões do pincel. As marcas das suas pincelam ficaram famosas pela sua excepcional forma gestual empregada em seus quadros. Os redemoinhos pastosos, e os espatulados de tinta acentuados conduzem na composição a força estética que o artista lançava como estilo de seu pós-impressionismo.

No quadro *Campo de Trigo com Ciprestes em Haute Galine perto de Eygalières*, de 1889, Van Gogh trabalha a paisagem de forma que as cores formassem a sua interpretação própria da paisagem, cores tipicamente fortes e intensas, reflectem a originalidade de sua pintura, a mesma que aparece na obra de Anita em *A ventania*. Nesta obras as pinceladas são curvilíneas como as do mestre Van Gogh e elas se integram de maneira rítmica sobre a superfície da pintura, como as no quadro aqui comparado. A semelhança das obras é bem aparente, assim como o movimento em forma de turbilhão luminosa de cor em ambos os quadros.

A posição espacial na composição do cipreste na obra de Anita impressiona, exactamente no mesmo lugar do que a da tela de Van Gogh, equilibrando a paisagem e num recorte que privilegia um “zoom” característico da arte moderna.

As cores no quadro da artista não despertam a mesma pureza que nas da obra de Van Gogh. As cores sobrevivem como uma opacidade e mistura delas, diferente das em *Campo de Trigo com Ciprestes em Haute Galine perto de Eygalières*, onde algumas cores estão ainda em estado primário.

Em outro trabalho, *Rochedos, 1915*, em um exercício de comparação, observamos características ainda marcantes dessa influência

do mestre Van Gogh, obra essa advinda da mesma série de pinturas que tiveram sua concepção na Ilha de Monhegan.

O quadro apresenta uma paisagem, no caso os rochedos da ilha, numa formação curvilínea na sua retratação, o que teria chamado a atenção de seus colegas na época.

A forma rápida com que a artista emprega as pinceladas como as cores se apresentam dispostas na superfície da tela, nos remetem a pinturas de Van Gogh.

Nessa característica forma de reproduzir o panorama da ilha, em que seu horizonte marítimo encontra-se curvo, defrontamos com uma específica qualidade artística advinda da arte moderna, que segundo o crítico Bernardo Pinto de Almeida<sup>24</sup>, nascia da necessidade de definir um novo tipo de dimensão espacial que deveria constituir uma aproximação do primeiro com o último plano. Tal perspectiva que seria inaugurada com a arte de Cézanne. Essa representação, a qual a artista apresenta em sua obra, retoma as dimensões do que a arte moderna buscava em sua fase de formação estética. A artista inaugura esse tipo de espacialidade, que seria mais tarde empregada em outras telas pintadas nessa mesma época.

Anita Malfatti, em sua natureza, era uma pessoa simples, gentil e insegura em relação as suas questões quanto ao talento artístico. A forma de pintar à sua maneira a trazia a uma nova possibilidade como pintora, deixando a formação anterior acadêmica para trás. Essa característica, igualmente seria revelada em pintores como Van Gogh, que transpunham em suas obras a realidade que sensivelmente adoptavam do mundo real. Anita, mesmo que inconscientemente, havia adoptado essa capacidade sensorial do período de estudos da Alemanha e trazido com ela, sendo posto em prática anos depois com a liberdade artística proporcionada por Homer Boss em 1915, na Ilha de Monhegan. Seu professor havia destravado o imperativo da tradição quer social ou artística que ocupava a essência artística da pintora.

---

<sup>24</sup> Bernardo Pinto de Almeida, Plano de Imagem, ed. Assírio e Alvim, p. 205.

## A OBRA O FAROL

Este capítulo expõe a proposta desta tese, tomando como base os ensaios de Clement Greenberg; procurando, através do modelo conceptual de análise que propôs, identificar um suporte teórico para a investigação do que venha a ser arte moderna. Sendo assim, irei desenvolver, uma análise crítica da obra *O Farol*, tentando identificar carácter modernista da artista e naturalmente do modernismo brasileiro.

O que pretende-se aqui, além da análise teórica, é levantar uma discussão pertinente do que o momento da criação da obra de Anita Malfatti representou anos mais tarde na concepção da arte moderna no Brasil.

Previamente, procurarei deixar claro o que representa cada conceito quanto ao modernismo ou à modernidade; para isso, elucidarei através de um breve percurso da história da arte moderna quais as suas dimensões determinantes.

O conceito de modernidade é tão amplo como propriamente aquilo que representou para o mundo; uma noção que não está só interligada ao universo das artes, mas a toda a cultura ocidental. Abrange quase tudo o que representa moderno, inclusive o movimento artístico, o modernismo.

A modernidade, de forma particular, trouxe uma nova concepção ao indivíduo sobre a sua própria realidade, e da forma como esse sujeito se relaciona com a sua história e pensa o seu presente a partir das transformações em relação ao seu passado.

A maneira com que o sujeito moderno passa a valorar as transformações sociais, culturais e políticas e, diante dessas modificações como se relaciona nesse processo de superação das tradições, faz, dessa consciência, o nascimento da modernidade perante o homem e o que seria a sua representação de mundo.

A modernidade, portanto, será uma forma de transformação diante do que vinha a representar, uma concepção inovadora de realidade de uma sociedade; as suas promessas de mudança surgem do questionamento dos valores de autoridade e de tradição.

Dessas transformações, bem como as características e categorias que vieram fundar o conceito da modernidade podem ser percebidas no contexto histórico fundamentais para a compreensão do que esse período representou para o mundo, em especial para o que vem a interessar nessa tese, a representação artística.

Esse conjunto de categorias que vamos designar por modernidade teve seu princípio originalmente na Europa ainda no século XVII, sendo determinante o século XVIII com o Iluminismo.

O período das luzes, em que a corrente do Iluminismo importava em seu cunho ideológico a razão e o método científico como formas de conhecimento válidas, rejeitando as concepções anteriores do mundo, como os dogmas deixados pela matriz religiosa, motiva a percepção dos conceitos de universalidade, individualidade e autonomia. Esses conceitos que podemos relacionar directamente com aqueles que modelam o termo modernidade.

Assim sendo, a secularização, conceito presente nos discursos dos principais pensadores da corrente iluminista, também se faz presente como um dos juízos que estabelecem a ideia de modernidade. A secularização, que desagrega a ciência da religião e fundamenta a autonomia e a racionalização do homem perante a sua própria noção e experiência do mundo, o que nos traz a questão da libertação do homem ante a ordem religiosa.

Isso se faz presente essencialmente na construção estética, diante do processo de libertação do homem na representação artística, de forma mais racional, de modo a tender a sua constituição de arte pela arte.<sup>25</sup>

Outro conceito presente na definição de modernidade, que encontramos na raiz do movimento iluminista, é a Razão e a Crítica. Essas categorias que pressupõem a liberdade do sujeito de agir segundo a sua própria razão, isto conduz-nos ao distanciamento face à tradição e afirmação da autonomia do sujeito relativamente às verdades de ordem religiosa.

De outra forma, garantir a liberdade e autonomia para a formulação de apreciação segundo o que se entende diante de uma noção

---

<sup>25</sup> Sumários desenvolvidos em aula, Professor Doutor Helder Gomes, disciplina de Estética, Mestrado em Estudos Artísticos, As Grandes Categorias da Modernidade, P. 5.

válida das representações de mundo, assim sendo de novas ideias e novos valores<sup>26</sup>

Retomando aos preceitos deixados pelo movimento iluminista, é inteligível condicionar o que em sua proposta emancipadora, estava reflexo na determinação racional dos fins em buscar na excelência individual no que se produzia como perspectiva da vida moderna.

O progresso pelo qual o Iluminismo traçava como indispensável do ideal moderno é também concebido como uma das categorias da modernidade.

Essa concepção de abertura do futuro e descendência e o que essas implicações estariam relacionadas com o tempo e a história marcam o movimento de crescimento do que deve ser determinado pela acção e vontade, para a própria natureza da criação artística. A natureza da descoberta, no que concerne a criação artística é o que o progresso implica, dentro do conceito da modernidade.

O princípio de Revolução dentro do conceito da modernidade se faz particular, pois se refere a ideia de evolução. Segrega a história e a tradição, no que diz respeito as vanguardas modernistas.

Esse sentido revolucionário na criação artística resulta na legitimação da própria arte em estabelecer dentro da sua especificidade no modo de conceber o mundo da maneira que o experiencia sem vincular ao passado.<sup>27</sup>

O conceito de modernidade deve estar também ligado a ideia de Experimentação e Matematização do Real. Essa categoria implica na forma em como a partida o homem representa o mundo, diante da rigidez da lógica do próprio desenvolvimento científico. De outra forma, é como dizer que essa categoria estaria ligada a maneira com que o homem passa a lidar, na concepção do sentido artístico, dentro das suas novas capacidades criativas. O novo posicionamento do artista perante a sua perspectiva sobre a maneira de representar a sua arte. Isto estaria de fato ligado ao desenvolvimento científico. Um exemplo desse posicionar, é o advento da máquina fotográfica. O artista passa a ter outro valor, onde a sua represen-

---

<sup>26</sup> Sumários desenvolvidos em aula, Professor Doutor Helder Gomes, disciplina de Estética, Mestrado em Estudos Artísticos, As Grandes Categorias da Modernidade, P. 6.

<sup>27</sup> Idem, p.6.



tação deveria surgir do seu modo como experiencia o próprio mundo sem se preocupar com o realismo, já que a máquina faz o mesmo trabalho.

O princípio da Emancipação, que surge implícito de alguma maneira nas outras categorias, é de certa forma imprescindível no contexto moderno. A liberdade e autonomia devem ser compreendida dentro da categoria da modernidade relacionada a educação.

A Educação permite aos indivíduos fornecer instrumentos intelectuais e avaliativos para conduzir a sua própria liberdade e a sua razão. Essa relação é um dos principais preceitos da modernidade, e a autonomia artística no que diz respeito a arte moderna. A consciência do sujeito, e assim do próprio artista diante da sua liberdade em produzir a sua arte.

A noção de humanidade é trazida com a categoria da universalidade, o que só pode ser considerada no contexto da modernidade. Essa categoria decorre na abolição das barreiras sociais, culturais ou religiosas, já que o princípio moderno estabelece a ideia de um sujeito comum, universal. É importante salientar que essa noção de humanidade trazida com a universalidade nega a imposição de modelos pré definidos, modelos do homem e de mundo. Isso é determinante com a diversidade cultural.

Todas estas as questões que formam modernidade estão de certa forma ligadas todas ao Sujeito. É ele a chave principal desse processo do moderno. A auto-consciência de sua capacidade operativa diante das categorias desempenha na referencialidade racional de representação do indivíduo o comprometimento para com a sua própria identidade.

Essa relação crítica do sujeito com a experiência artística declara na modernidade, no que corresponde a arte, a sua importância diante do questionamento da sua identidade.

Diante dos conceitos aqui explicitados sobre a modernidade e suas categorias, desdobro para um breve histórico sobre a Arte Moderna partindo da compreensão dos seus aspectos mais gerais, do que venha ser o seu início em meados do século XVIII. A Revolução Industrial impulsionada pelo advento da máquina a vapor e mais tarde com a Revolução Política sob o ideal de democracia, anunciadas na França e América, trouxeram uma nova óptica estética. O



Iluminismo e posteriormente o Romantismo transportavam para a criação artística a exigência de liberdade.

A arte moderna em sua formação foi um movimento tão internacional quanto a ciência moderna, uma diversidade artística oriundas de um mesmo modelo estético, assim não houve delimitações geográficas, pois seu movimento atingiu muitos países da Europa ganhando depois a América com a Primeira Guerra Mundial.

*“A arte moderna não possui estilos de época como também não é, ela própria, um estilo de época.”<sup>28</sup>*

Podemos, numa única obra, perceber diversos estilos da mesma arte moderna, o que dificulta em identificar na obra uma especificidade e generalidade, nos muitos movimentos artísticos em sua formação.

Com o surgimento da fotografia, em 1839, essa inovação criou nos artistas um dever de buscar uma nova linguagem e expressão de representação para suas obras. Não era necessário trazer para a tela o extremo realismo, já que a máquina era capaz de realizar o mesmo trabalho com bastante eficiência, mas sim um novo estilo que permitisse aos artistas uma liberdade artística sob uma visão moderna da realidade, na condição de que o artista deteria um poder diferente que o da máquina, a realização do original trabalho do artista.

Seus precursores antecipariam esse ideal, no que concerne o moderno, a nova tradução estilística da arte partiria da concepção inicial do romantismo com Eugene Delacroix, em *A Liberdade Guiando o Povo* (1831), tendo continuidade no realismo com Gustave Courbet em *Os Quebradores de Pedra* (1849) e com o impressionismo de Eduard Manet em seu polêmico quadro *Almoço na Relva* (1863).

Em *Os Quebradores de Pedra* de Courbet, verificamos uma ideologia social na maneira de retratar o real, a vida do campo torna uma causa que o artista adota para as suas obras. A realidade rural, portanto, torna-se uma das típicas maneiras do artista de retratar em suas obras a questão política de uma classe subordinada e muito explorada, vindo a ser importante no construir o ideal de liberdade de expressão artística. Gustave Courbet segue o realismo integral o que faz com que face ao romantismo, e anteriormente o

---

<sup>28</sup> Alberto Tassinari, *O Espaço Moderno*, editora Cosacnaify, p. 18

clássico fossem superados no seu condicionar da relação artista e pintura. Na cena, o novo é evidenciado pela forma com que as duas figuras retratadas estão dispostas na mesma composição, de costas para o espectador trazendo um aspecto não vital a representação dos personagens abordados, no que seria uma nova ordem de executar o realismo.

Em *Almoço na Relva*, a conotação de liberdade é retomada na maneira de idealizar a composição, no que se refere ao plausível, já que a tela não sugere nenhum significado. É a liberdade do autor de compor a obra da maneira que esteticamente o mais lhe agrada.

Nessa pequena análise podemos concluir que o referencial de moderno, parte da nova abordagem de representação da arte, de forma que o realismo deixa de ser objectivo primordial da pintura, movendo nos seus seguidores uma procura por uma concepção artística de experimentação de novas linguagens visuais e inovadoras segundo o prisma de liberdade estético por eles determinados.

Sendo assim, a arte moderna inaugura uma nova percepção estética de representação ilusionista de espaço tridimensional sobre um suporte plano, rompendo com os temas clássicos e tradicionais. Segundo Clement Greenberg, "(...)as telas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com a qual elas declaravam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas".<sup>29</sup>

A ausência de sombras, e a quase que total aproximação da figura com o fundo em "*O Tocador de Pífaro*" seria a melhor exemplificação do que Greenberg veio a escrever.

Eduard Manet, em *Um Bar no folies Bergères*, de 1881/1882, nos revela sua intenção do que seria do *re-presentar*, um representar não só do olhar sobre o objecto mas também o olhar que se insere nele. Na obra, a representação do olhar da menina, centro da composição e a sua indiferença ao que acontece na representação do bar através da imagem reflectida no espelho seria uma dessas formas de re-presentar. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, "[...] Manet recolocou a questão do realismo, não em termos de *visibilidade do objecto* representado mas antes através daquilo que poderíamos designar, à falta de mais preciso termo, como a *visibilidade*

<sup>29</sup> Bernardo Pinto de Almeida, *Plano de Imagem*, ed. Assírio e Alvim, p.96.

*do olhar* – enquanto capacidade, alcance, qualidade - que pausa sobre o objecto representado.”<sup>30</sup>

Ainda na mesma obra é possível delimitar uma transgressão na planificação do espaço pictórico e a consequência disso é o *retraimento do espaço* na obra. O *retraimento do espaço* foi largamente utilizado por trazendo para a arte moderna uma realidade em construir a espacialidade da obra e fugir as suas delimitações.

O processo evolutivo da arte moderna seguiu seu percurso e foi com Claude Monet que os impressionistas iniciaram um novo estilo artístico. Intitulados assim por um crítico que hostil ao quadro *Impressão*, adopta como forma de denominação para o género empregado na obra.

O estilo impressionista, que executava da luz a impressão reflexa sobre as coisas a que eram retratadas quer fosse pela intensidade luminosa do sol ou pela artificialidade das lâmpadas dos cafés e cabaret reproduzidos por seus pintores, renovou a maneira de representar sob uma estética de luz e cor. Além do modo como a luz e as cores eram empregadas nas obras, é importante ressaltar o que seu valor cognitivo trazia para o movimento. A forma sensitiva a que os impressionistas transpunham para suas obras através da exteriorização estética da representação era uma maneira de fazer emergir a sensibilidade para obra.

Seguindo por essa construção de fatos sobre a Arte moderna, os pós impressionistas, designados por esse termo até o surgimento do Cubismo, entre 1907 e 1908, abrangiam pintores de tendências vanguardistas, que resistiram ao impressionismo e neo-impressionismo, sendo Paul Cézanne revolucionário com a sua maneira de produzir a estética “do espectador”.

O papel de Cézanne, na continuação da liberdade que Manet iniciou na sua pintura, foi de mostrar a importância de uma verdade imanente da natureza (e de arte) definindo assim uma nova configuração espacial, que traria o primeiro para o último plano.<sup>31</sup>

A configuração do espaço na obra, e a sua retracção atribui-se muito pela contribuição de Cézanne na geometrização da forma que levariam ao cubismo de Picasso.

---

<sup>30</sup> Bernardo Pinto de Almeida, Plano de Imagem, ed. Assírio e Alvim, p.103.

<sup>31</sup> Bernardo Pinto de Almeida, Plano de Imagem, ed. Assírio e Alvim, p.195.

Outra marca importante na pintura de Cézanne é a transparência, pela qual se vêem as coisas, como um vidro, mas que ao mesmo tempo com suas pinceladas entrelaçadas transfiguram essa transparência. Uma particular maneira de compor variados pontos de vista.

Outro importante pintor a que para alguns historiadores é designado como expressionista, Van Gogh em sua fase mais intensa, deixou uma representação do que ele acreditava em termos de estética artística. Sua técnica era uma oposição ao mecânico e procurava valorar o “fazer ético do homem” de modo a utilizar como meio de transformar a realidade levando ao seu limite de rompê-la.

As cores trazidas do impressionismo adquirem uma grande modificação devido sua intensidade em relação a imagem no buscar da sensação, emoção. O ritmo empregado pelo artista libera uma nova fluência de desconstrução da imagem devido a sua força do descompassar do pincel e tinta.

Van Gogh ao longo de sua curta trajetória artística viveu no limiar da realidade e do desatino, uma loucura febril que transpunha nas suas obras uma interpretação para o que ele enxergava como própria realidade.

A arte moderna ao longo do seu percurso estético, procura destruir o naturalismo, e sua perspectiva artificial advinda do renascimento. A deformação do naturalismo, no processo de formação da arte moderna decorre do que seria uma fase de desconstrução com a geometrização das formas em que Cézanne insere em suas obras. As cores de Van Gogh seriam uma nova forma de libertação e criação do moderno para o que viria a ser continuado no expressionismo.

O expressionismo, originado no impressionismo, adquiriu uma forma particular, de determinar os sentimentos (interiorizados) para o exterior, de forma a colocar a expressão de sentimentos nas obras. Partindo desse contraponto divergente do que vinha a ser o impressionismo, o movimento expressionista é um movimento europeu nasce do movimento os “*fauves*” na França e com os “*Die Brücke*” na Alemanha. Ambos movimentos coincidirão mais tarde com o cubismo.

Originalmente um movimento europeu, com centros distintos, França e Alemanha.

Em sua essência, o expressionismo não procura se opor a arte moderna em si, mas busca um ideal em seu alicerce para superar as correntes anteriores de forma que houvesse uma verdade na razão e na função da arte.

Com os “*fauves*”, o expressionismo era o diálogo do objecto com o sujeito, e dessa comunicação surgia a necessidade de defrontar a situação histórica da época. Já o expressionismo alemão procurava em sua essência trabalhar uma pintura sobre a gênese do artista, e a forma com que ele pinta e transforma a aquela sociedade.

Diante do breve histórico da Arte Moderna anunciado e no que se revela indispensável ressaltar para a compreensão dessa análise se faz importante examinar o que determinou a escolha do teórico Clement Greenberg como referência para a elaboração da análise da obra, objecto dessa investigação.

Antes de mais nada é imprescindível tratar das questões do entorno no que se refere a importância que Clement Greenberg desempenhou na história da arte. O seu método crítico propunha um modelo conceptual e formal de repensar a arte moderna, que ainda se perfaz no âmbito teórico nos dias de hoje relativamente válido.

De origem Judaica, filhos de lituanos, nascido em Nova Iorque no Bronx, Clement Greenberg cresceu dentro de uma família convencionalmente americana e de boa condição económica. Seu interesse pelas artes começa ainda jovem e cessa temporariamente ao entrar na Universidade de Syracuse. O desejo pela pintura, e de ser pintor foi suprimido pela inclinação literária, e a sua particular maneira de apreciar a arte o tornou referência como crítico a medida que foi responsável pela produção teórica crítica da arte moderna.

Seu sentido e gosto pela literatura crítica foram se tornando consistente a medida que seus primeiros artigos foram sendo publicados para Partisan Review, onde teve a primeira publicação de sua crítica, em 1939.

Greenberg foi acintosamente estudado ao longo dos anos, por sua qualidade teórica e influência na maneira de como repensar a estética segundo um juízo crítico baseado na própria experiência da arte. Essa investigação perdurou ao longo do século XX e foi sucedido por autores como Michael Fried e Rosalind Krauss que discutiram criticamente seus ensaios.

Em um dos seus textos mais investigados, o artigo *Avant Garde and Kitsch* (1939), Greenberg rebate o surgimento das indústrias culturais como uma forma de alienação e deturpação da riqueza cultural, reduzindo-as a banalidade e a uma alienação condicionada, aquilo a que chamou de Kitsch. Nesse mesmo ensaio Greenberg ressaltava a necessidade de desenvolver uma relação da arte com a sociedade.

As teses de Greenberg colocam-no numa posição central na teoria da arte moderna. O seu modernismo é de claras influências kantiana. Para Greenberg, Kant havia sido o primeiro modernista, pois foi com esse pensador que se iniciou a prática de apreciar os próprios meios da crítica. E é a partir de Kant que Greenberg analisa de forma reflexiva as ideias do rigor estético na pintura modernista.

Confrontar as condições necessárias para fundamentar meios que fossem capazes de permitir a análise interior da forma que se produzia a arte, segundo a óptica kantiana, seria a tendência modernista que Greenberg adoptaria em seus ensaios, precisamente no texto *Avant Garde and Kitsch*, o valor da auto-consciência e da autocrítica.

“Cria-se, a partir de uma concepção da vanguarda como autocrítica inerente a meios específicos e exclusivos, um patamar que, uma vez consolidado como perspectiva de análise, sofrerá poucas modificações.”<sup>32</sup>

Greenberg instaura uma fórmula de apreciação crítica capaz de formar as condições necessárias para a elaboração textual da compreensão da representação da arte moderna. Em outras palavras, Clement Greenberg acreditava que a essência da arte moderna residia na utilização de ferramentas avaliativas capazes de fornecer, através de métodos, uma forma de a criticar e aprofundar sem a subverter, apenas a detalhar o que sua representação determinava no seu âmago.

“Clement se cria em público, já que sua formação sofreu os percalços de um meio artístico ainda um tanto incipiente, e suas idas e vindas de certo modo reflectem as dificuldades de alguém que lidava com um ofício vago, sem lugar e continuidade definidos.” (NAVES, 1996, p. 7) <sup>33</sup>

Entender a arte moderna em sua essência trazia uma confusão generalizada aos teóricos, pois à medida que tentava-se definir

<sup>32</sup> Clement Greenberg pelo avesso, Vitor Bitkus, Pesquisa teórica desenvolvida no âmbito da disciplina Ciências da Arte: Teoria e Prática, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS); p.6.

<sup>33</sup> Idem, p.3.

essa relação entre arte e teoria e o que essa analogia exercia na maneira de compreender o sentido da arte - assim como suas acepções identificáveis ou não -, o formalismo que Greenberg trazia no seu discurso era, na realidade, um esforço sobre a consciência dessa representação estética moderna diante de uma teorização.

A construção teórica do formalismo que Greenberg propunha se perfez ao longo do seu percurso como crítico numa concepção intelectual autodidacta. “ (...) Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público (...)”.<sup>34</sup> Em suas palavras, Greenberg afirma que a sua formação teórica adivinha de uma aprendizagem ao longo de um percurso histórico e concorrente com a formação da arte moderna, e não nega o preço de sua aprendizagem em relação aos textos que por algumas vezes se mostraram contraditórios ou até mesmo precipitados para a época. Mesmo com temas inconstantes, é indubitável admitir a sua grandeza como crítico à medida que foi capaz de produzir, de forma autêntica, e notória, ao longo da sua carreira, textos apreciativos do que se produzia artisticamente na América. É no seu carácter autodidacta que se deflagra a capacidade técnica textual da qual o tornou um dos maiores críticos de arte, senão o mais importante.

A teorização que Greenberg propunha replica a um âmbito de questões que coincidem para um contexto prático, e se faz incontestável na importância nesta análise diante dos aspectos em que anuncia nos seus primeiros ensaios; a necessidade de independência artística e auto referenciação da arte.

A pintura modernista foi imprescindível no processo evolutivo da história da arte e o formalismo autónomo fundado na prática artística por Greenberg, que constitui um repensar da pintura moderna denominada como nivelamento da pintura.

O termo nivelamento (*flatness*), que Greenberg em seu ensaio *Modernist Painting* qualificava como paradigmático na relação do formalismo com a estética, atingiu o seu clímax com a pintura abstracta. O significado desse nivelamento permeava o prisma na qual ficou representada e marcada a vanguarda europeia como modelo estético e na incapacidade de configurar originalidade à estética da arte norte americana.

---

<sup>34</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.p251.

O nivelamento deveria trazer, em sua concepção, a valorização da pintura moderna e do que ela representaria para ela mesma, de forma autônoma e auto consciente. Essa maneira de revelar a autonomia e auto consciência da arte a que Greenberg estabelecia na sua definição teórica sobre o nivelamento da pintura modernista era demonstrada pela forma como foram originados dentro dos termos do formalismo e o que eles representavam no método teórico apreciativo para crítica.

O nivelamento não suprime a representação, mas o formato referencial (da realidade ou o mundo), no que concerne os valores tradicionalmente recebidos e herdados passivamente da produção artística. Em outras palavras, o nivelamento que Greenberg propunha era um distanciar da representação tradicional que a arte moderna importava e restabelecer a sua autonomia prática no que se fez diante do espaço tridimensional na pintura. A ruptura dessa representação seria notada com a pintura abstracta.

Mediante a sua construção teórica e diante de suas aplicações estéticas, Greenberg relaciona o formalismo como um esforço de estabelecer os diferentes elementos de maneira organizada a fim de ser compreendida teoricamente e apreciada esteticamente.<sup>35</sup>

Madeleine Schechter<sup>36</sup> em seu artigo, *Theorizing Modernism in Art: Puzzles of Formalist Aesthetics and the Heritage of Romanticism*, destaca as diferenças entre os termos formalismo e modernismo, além de estabelecer necessidade em relacionar a qualidade formal com a arte partindo de dois comprometimentos em comuns, entre teóricos e artistas.

Neste ensaio cita como quase permutáveis esses conceitos no que corresponde o campo da teoria da arte e no que relacionam com os textos de críticos como Alfred Barr, Clement Greenberg e mais tarde Michael Fried e Rosalind Krauss, como tradutores dessas premissas destes movimentos.

Schechter em seu texto expõe a relação coexistente do formalismo com modernismo e ressalta a inerente discussão entre Forma vs.

---

<sup>35</sup> Madeleine Schechter *Theorizing Modernism in Art: Puzzles of Formalist Aesthetics and the Heritage of Romanticism*, p.261.

<sup>36</sup> Madeleine Schechter é Professora Adjunto da Faculdade de Artes, Universidade de Tel Aviv. Seus campos de pesquisa incluem a estética, semiótica, feminismo e dos estudos culturais. Tem publicado artigos sobre a estética da limiaridade, a semiótica, o modernismo, poesia, e das mentalidades.



Arte e Representação, assim como também Forma vs. Conteúdo ou como a própria autora define, Autonomia artística vs. Heteronomia. A autora categoriza em seu texto que o único que foi capaz de criticar esses termos em suas predefinições foi Greenberg.

Em *A Necessidade do Formalismo* (1972)<sup>37</sup>, Greenberg associa a auto consciência com a preocupação modernista da qualidade estética, e faz uma menção sobre a importância do modernismo na continuação da arte moderna dentro da relação que se estabelece e o que prevalece em sua essência para a permanência de ambos conceitos, na qual o rigor estético predefinia o juízo do formalismo.

O valor estético a que Greenberg referia em seu ensaio estaria originalmente no conteúdo, que por sua vez teve seu aparecimento com as preocupações estéticas, que se revelaram na forma artística. Em *A Visão do Modernismo* (1972), de Rosalinda Krauss, a autora menciona sobre essa relação que Greenberg trazia no ensaio *A Necessidade do Formalismo* e classifica como vaga a concepção do conteúdo em seu texto. Krauss conclui seu texto concordando com o ponto em que Greenberg categoriza o formalismo como uma vulgaridade, e acrescenta que como crítica modernista sua função é de proporcionar ao leitor a sua própria concepção da arte, não considerando a finalidade de sua óptica ser universal.

Retornando ao texto *Modernist Painting* (1960), Greenberg elabora uma cadeia de pensamentos sobre a função da crítica e como estava relacionada com o modernismo. Ele afirma que a autocrítica modernista origina-se no iluminismo, mas tal como ele não realiza a crítica do seu exterior, e sim do seu próprio interior. A auto consciência crítica potencia a compreensão da arte e possibilita criticar com os próprios meios sem descaracterizá-la da sua competência artística.

De volta ao ensaio, *A Necessidade do Formalismo*<sup>38</sup>, o conceito do formalismo, para a pintura e escultura é definido como um aspecto essencial que conduz a um rigor do modernismo. Greenberg enxerga no modernismo uma tendência onde a sua importância estaria no seu próprio valor. É como estabelecer um vínculo prático entre os aspectos do modernismo e o que o carácter auto consciência e

---

<sup>37</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.125.

<sup>38</sup> Idem, p.125.

sua intensidade artística eram constituídos dentro da formalidade teórica.

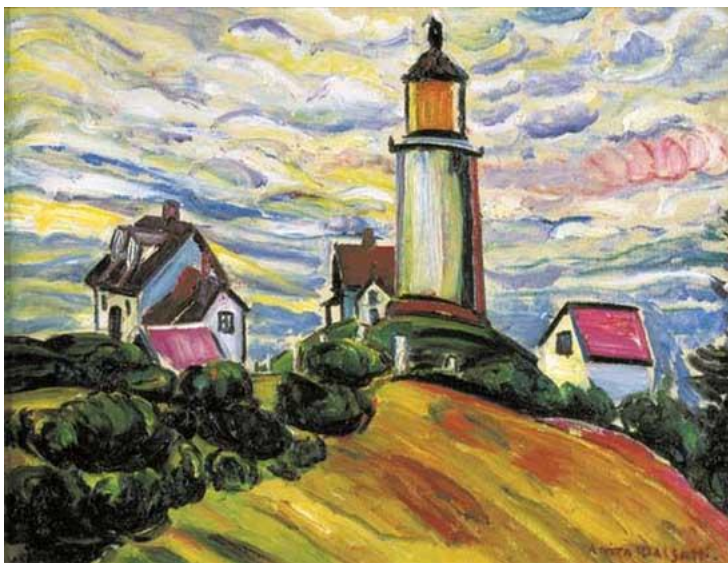
O formalismo foi determinado como uma tendência característica não somente nos ensaios apresentados por Greenberg mas advindos de uma maioria modernista, engajada em princípios cujo cânone crítico estão relacionados primeiramente com um ideal da unidade e a independência ou a autonomia estética.

A partir do que foi exposto até então e diante das questões que se apresentaram em relação ao que o formalismo representou para o modernismo, podemos estabelecer que os padrões estéticos foram guiados por um rigor próprio e referencial da arte moderna e, sendo assim, seguindo esse rigor apreciativo, iniciarei o processo de avaliação da obra.

A obra *O Farol* encontra-se no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>39</sup> desde 1993, da qual faz parte na Coleção de Gilberto Chateaubriand<sup>40</sup> e está reunida entre grandes obras de artistas renomados do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Di Cavalcanti.

<sup>39</sup> [Http://www.mamrio.com.br](http://www.mamrio.com.br)

<sup>40</sup> A Coleção Gilberto Chateaubriand, internacionalmente conhecida como o mais completo conjunto de arte moderna e contemporânea brasileira, e cujas cerca de quatro mil peças compõem um impressionante painel do período em um só museu do País. A coleção tem trabalhos pioneiros da década de 10, como os de Anita Malfatti (duas paisagens de 1912 e *O Farol*, de 1915), e prossegue através do modernismo de Tarsila do Amaral (*o Urutu*, de 1928), Lasar Segall, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Pancetti, Goeldi e Djanira, entre outros. Desenvolve-se através dos embates dos anos 50 entre geometria e informalismo, das atitudes engajadas e transgressoras da Nova Figuração dos anos 60 e da arte conceitual da década seguinte, dos artistas que constituíram a Geração 80, até desembocar nos mais jovens artistas surgidos nos dois ou três últimos anos. O colecionador reuniu praticamente todos os artistas que conquistaram um lugar de destaque internacional para a arte brasileira: Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Artur Barrio, Antônio Manuel, Jorge Guinle, Daniel Senise, José Bechara, Rosângela Rennó e Ernesto Neto, e centenas de outros não menos destacados (são cerca de 400 artistas no total). Fonte: [Http://www.mamrio.com.br](http://www.mamrio.com.br)

*O FAROL, DE ANITA Malfatti, 1915*

Partindo de um dos pressupostos fundamentado em um dos seus ensaios, *Avant Garde and Kitsch*, 1939 do que se revela na necessidade de se salvaguardar a liberdade criadora do artista, em suma a o que representa a autonomia da prática artística, relacionarei nessa análise, a liberdade que julgo ter sido influente na obra *O Farol*. Greenberg acreditava na verdade do artista em buscar a liberdade estética de criação e que o mesmo artista devia ser livre para realizar a sua arte como entendia. A liberdade que Greenberg trazia em seu discurso se tratava da experiência do artista e da sua própria arte. O artista deve ter ao seu alcance o poder de exercitar e de produzir a sua própria arte de forma liberta.

Seguindo o que Greenberg propunha no seu discurso sobre o princípio de liberdade e autonomia artística examino portanto sob esta óptica o contacto ao qual Anita Malfatti obteve no verão de 1915 proporcionado pelo seu orientador e professor Homer Boss, personalidade que foi muito importante para o desenvolvimento da artista. A Liberdade que Homer Boss acreditava fundamental na evolução artística era estimulada em suas aulas onde buscava desenvolver em seus alunos uma criação artística livre de tendências e regras previamente estabelecidas, era o que Greenberg através de seus textos iria explicitar como essencial da arte moderna, o que seria um processo de libertação da arte, que seria definida pelos seus próprios princípios e valores.

A liberdade como uma tendência relevante no decurso do aperfeiçoamento do modernismo e no que se consumou para o progresso e aperfeiçoamento das sociedades, era a condição a qual a artista, naquele período desfrutava, uma atmosfera de liberdade que não era possível em seu país.

A formação artística de Anita progredia a medida que o verão avançava e desprendida das amarras acadêmicas o resultado seria a obra que aqui avalio. Anita que havia pintado uma série de pinturas da Marina de Monhegan, ainda vivia uma forte tendência figurativa e principalmente como viríamos na obra *O Farol*, uma representação potencialmente pós-impressionista.

A construção da representação do farol de Monhegan exhibe uma estética referenciada na pintura do mestre pós-impressionista Vincent Van Gogh. As cores puras empregadas na obra trabalham a natureza da paisagem de maneira idealizada através da concepção da artista a luminosidade e expressividade do lugar confluindo para uma representação emblemática das pinturas de Van Gogh.



Observando a foto do mesmo farol, situado na Ilha de Monhegan, localizado no Estado do Maine nos Estados Unidos, nota-se uma preocupação da artista em retratar na sua obra uma valorização da paisagem e da natureza. Anita elabora na obra uma concepção artística mais vívida, e expressiva para essa paisagem. Deparamos no tom alaranjado do morro, em que está situado o farol, em contraste com os tons azulados do céu uma acentuada divisão da pintura, em que a artista cria uma ilusão da real coloração, destacando a imagem não apenas como um todo, mas cada ponto da paisagem retratada a sua maneira.

Ainda que bastante figurativo, diante da representação da paisagem, é possível notar o aperfeiçoamento na construção da estética da artista, apoiado nas suas retratações anteriores, o que caracterizaria os primeiros passos no processo evolutivo da sua arte em

relação a arte moderna que veríamos em suas telas retratadas naquele mesmo ano, 1915.

Numa passagem do ensaio *Avant Garde and Kitsch* (1939), Greenberg expressa a condição de que a arte não devia expressar sentidos extrínsecos a ela mesma. Isso significaria que a obra devia estar reflexa a sua própria condição de existência artística, e o que ela representaria a ela mesma, em relação as outras linguagens e movimentos. Greenberg discutia a autonomia artística em relação a modernidade.

No artigo, *A Teoria da Arte de Clement Greenberg* (1982)<sup>41</sup> de T.J. Clark sobre os primeiros textos sobre Greenberg, ele destaca a importância dos textos do crítico e a sua maneira de escrever num sucinto texto com propriedade sobre questões tão valorosas no que considerou o ponto principal no discurso *Avant Garde and Kitsch*, a consciência histórica como primordial diante da vanguarda, isto é a compreensão da vanguarda só foi possível graças a consciência superior da história e assim só praticável por meio de um novo tipo de crítica da sociedade.<sup>42</sup> A relação autocrítica da condição existencial da arte estava intrínseca na sua própria concepção artística e se revelaria como essencial diante da análise da sociedade.

Isso representaria mais tarde, o que no mesmo texto Greenberg traria como a defesa das vanguardas e da sua exigência da qualidade de artista garantida pelo seu desenvolvimento estético diante do crescimento de novas tendências que viriam a deturpar essa qualidade.

“Conscientemente ou não conscientemente guiados por uma noção de pureza artística análoga à da música, as artes de vanguarda alcançaram ao longo dos últimos cinquenta anos uma pureza e uma radical delimitação dos seus campos de actividade como não há memória na história da cultura”<sup>43</sup>

Aqui Greenberg elucida, através do ideal de pureza a necessidade da arte expressar a própria experiência de mundo, o que pode ser dito considerando que a mesma não devia estar relacionada com

---

<sup>41</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar, p211.

<sup>42</sup> Idem, p.212.

<sup>43</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.45,

sentidos e significados, como o que aconteciam na arte mimética e na figurativa.

Considerando que a obra *O Farol*, ainda que em seu cariz estético carregava uma evidente aproximação figural da retratação, a artista idealiza uma abordagem ilusória da realidade através das cores e do ritmo empregado na pintura.

A exagerada impregnação da cor alaranjada no destaque da montanha que situa o farol, revela exactamente a ideia de afastamento dos sentidos e significados que Greenberg revela no trecho do seu ensaio, sobre a questão da pureza artística. A artista adopta uma nova concepção da montanha, levando ao espectador uma nova percepção daquela paisagem, já que as cores fortes não representavam a realidade daquele panorama.

O acentuado grau de saturação das cores revela na composição efeitos sensitivos, ao que poderiam ser antevistos nas pinturas pós-impressionistas em que seu cunho original estava estabelecido na sensação que os efeitos plásticos provocavam no espectador. A sensação exaltada em algumas pinturas modernistas, reproduzidas por efeitos estéticos destacava a condição da vida moderna, na qual estava preconizada a relação em que a apreciação deveria revelar o estilo próprio do artista na sua composição da obra.

Greenberg em sua teorização da concepção do ideal de arte moderna discute a exigência de um purismo estético e artístico.

Retomando o texto *Avant Garde and Kitsch*, o teórico baseia essa necessidade de produzir uma arte genuína que revele no interior da sociedade uma renovação cultural, repudiando a deturpação do original de arte trazido pelas *indústrias culturais*, como Theodor Adorno uma vez viria a assinalar, anos depois.

“O kitsch, usando como matéria-prima os adulterados e academizados simulacros da cultura genuína, acolhe e cultiva esta insensibilidade. Ela é a fonte dos seus lucros. O kitsch é mecânico e opera por fórmulas. O kitsch é uma falsa experiência e uma adulterada sensação. O kitsch muda conforme o estilo, mas mantém-se igual a si mesmo. O kitsch é o resumo de tudo aquilo que é espúrio na vida dos nossos dias. O kitsch não pede nada aos seus consumidores a não ser o seu dinheiro — nem sequer o seu tempo.”<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.10.

O kitsch, que representava a alienação da sociedade e o avesso da vanguarda, como assim era associado por Greenberg, era tudo aquilo que caracterizaria de contrário sobre a forma de representar a arte moderna. É certo que a escassez do valor artístico, apresentado por uma linguagem popular devia ao entender do pensador ser cuidado pelos artistas a não se perder no foco cultural ao qual era adulterado pela forma que era trazido por esse estilo.

A pureza estética destacada no interior do pensamento greenberguiano deve ser tida como um pressuposto de ordem na conceitualização da arte moderna e figurar como uma das mais importantes no processo avaliativo de uma obra de arte. Apesar de, em se tratando de obras de artes, o cunho absoluto da pureza estética deve desassociar-se da absoluta identidade da própria obra de arte. Isso é o que deveria corresponder, no que concerne a relatividade do valor estético de uma obra, o seu entendimento primeiro de si e só assim definir através de uma avaliação a sua pureza conceitual e portanto o seu valor moderno.

No que representa a obra *O Farol*, o seu valor estético está na idealização e formalização da composição em uma nova configuração do real. Recriar a força criadora da natureza sem tentar imitá-la. Essa maneira de representação também podia ser vista em obras de grandes mestres, especificamente Cézanne e Van Gogh.

Anita que nos anos anteriores, havia adquirido um potencial pós-impressionista, trazido dos estudos de quando havia sido aluna de Lovis Corinth, na obra *a Farol* ainda conserva essa particular estética, incentivada também pela corrente modernista que rodeava a arte americana nos anos de 1915.

Numa passagem do texto *Modernist Painting* (1960), anos depois do seu primeiro ensaio, Greenberg trata a autocrítica da arte através da confirmação da sua ideia de pureza estética, que devia estar condicionada a critérios qualitativos no sentido de fomentar uma arte pura e independente.

“A tarefa de autocrítica consiste em eliminar das linguagens artísticas todo e qualquer traço que possa ser o resultado do contágio das linguagens de quaisquer outras formas de arte. Neste sentido, cada arte deve tornar-se “pura”, e na sua “pureza” reside a garantia dos seus critérios de qualidade, assim como da sua independência. “Pureza” significa auto-definição, e a tare-

fa de autocrítica na arte torna-se uma radicalização do processo de auto-definição.”<sup>45</sup>

A partir desse trecho, orientando para a análise da obra, verifico o carácter puro na obra da artista, Anita Malfatti. É possível observar que a estruturação da obra *O Farol* se deu num processo consciente. Os critérios para o seu desenvolvimento, não traz interferências extra-referenciais, a não ser da própria arte ou sua elaboração da representação do farol.

Aqui ainda reside uma ligação ao que Greenberg negava, a representação de uma arte simplesmente visual e popular. O empobrecimento da exigência estética determinado pelo Kitsch, que em 1960 representava uma ameaça ao elitismo artístico a que acreditava como ideal da arte moderna.

Em um outro ensaio crítico, *The New Sculpture*, de 1958, Greenberg ressalta a que as artes deviam alcançar concretude e pureza agindo a partir das suas individuais e irredutíveis identidades, como pode ser visto no trecho do texto abaixo.

“A crescente especialização das artes é devida principalmente não à generalização da divisão do trabalho, mas à nossa crescente fé e ao nosso crescente gosto pelo imediato, pelo concreto e pelo irredutível. Para ir de encontro a este gosto, as várias artes modernistas tentaram confinar-se a si mesmas e àquilo que possuíam de mais positivo e imediato.

Como consequência, uma obra de arte modernista deve, em princípio, evitar a dependência face a toda e qualquer forma de experiência que não decorra de um modo essencial da natureza do seu medium. Isto significa, entre outras coisas, renunciar quer ao explícito quer à ilusão. As artes devem alcançar concretude, “pureza”, agindo exclusivamente a partir das suas individualizadas e irredutíveis identidades.”<sup>46</sup>

Em busca dessa pureza e dessa concretude da identidade artística, observando a obra *O Farol* é pertinente colocar a questão da sua referencia anterior das pinturas realizadas no mesmo período daquele ano. Uma evolutiva reprodução de uma identidade que a artista empregou até o penúltimo quadro, no que vem a ser aqui a obra estudada. Ao todo foram reproduzidos seis pinturas da mesma época, sendo a obra *O Farol* a mais significativa representação moderna diante das demais.

---

<sup>45</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.101.

<sup>46</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.67.



A concepção, que determino como identidade estabelecida entre as outras obras da artista é designada a partir da utilização das cores, seus efeitos e na construção rítmica como também visual em todas as obras.

A artista, principalmente na obra *O Farol* constrói na pintura uma demarcação evidente a partir das cores utilizadas e através das pinceladas evidente, e disformes, nos traz na sua concepção a ideia de não homogeneização da pintura, delimitando áreas que acredita serem importante de serem evidenciadas.

Para além das cores utilizadas pela artista é perceptível, devido as semelhanças estéticas, notar características do estilo artístico do pintor Van Gogh, tanto na proximidade gestual das pinceladas como também na composição da obra em relação a delimitação espacial determinada para a mesma, face a um enquadramento que a artista orienta para a sua composição.

Diante da questão espacial e da planicidade da obra *O Farol*, é importante fazer uma conjunção ao que Greenberg trazia na sua idealização de renúncia ao representacional.

“A pintura moderna procura corresponder à nossa preferência pelo literal e pelo positivo, renunciando à ilusão da terceira dimensão. Este é o passo decisivo porque a renúncia ao representacional enquanto tal deve-se ao facto de este sugerir a terceira dimensão.”<sup>47</sup>

Estamos diante de uma ideia trazida pelo teórico que pode ser caracterizada como fundamental para a representação moderna, a negação ao tridimensionalismo advindo da pintura representacional. Esse questionamento da estrutura representativa de uma obra, a partir dos princípios de tridimensionalidade, traz também uma contestação a profundidade real nas obras, e o que é visto na pintura *O Farol*.

A ausência desse tridimensionalismo, de fato não pode ser considerada, diante da espacialidade da obra, uma tendência perceptível ao que deveria representar em termos de inexistência. É claro que a obra ainda mantém questões de profundidade, como a representação das casas do entorno ao farol. Mas o que se percebe é uma planificação ou uma possível procura pela planura.

---

<sup>47</sup> Idem, p.67..

O plano de fundo, da obra, mantém uma regularidade na tonalidade do céu, assim como o ritmo empregado na constituição da textura do mesmo céu. É evidente a preocupação da artista em levar ao espectador, a importância do objecto central de sua obra, o farol, conduzindo por uma figuração de profundidade menos real ou representacional daquela realidade. Os contornos salientam a demarcação do objecto e o fundo, fazendo com que fosse possível a primeira vista a constatação do mesmo plano.

A objectividade existente aqui na representação da obra traz outra contextualização do que Greenberg revelava em sua concepção para a ilusão de profundidade, a objectividade da própria obra. Uma pintura que deveria em seu íntimo representar a sua própria arte, segundo a percepção do artista.

Na obra *O Farol*, pode ser interpretado esse carácter da objectividade da própria obra a partir da nomeação da pintura, a objectiva analogia ao que foi retratado. A obra de uma certa forma objectivava a sua própria consciência quando se mostra o objecto central da representação o Farol em primeiro plano. Seria o mesmo que sem tratar de significados ou signos levar ao espectador a sua representação, sendo a artista responsável pela sua própria concepção, ou até mesmo idealização do real.

O processo a que vemos é o da auto-revelação da arte a si própria, e o que Greenberg conduziria como uma das características do moderno. A expressão artística de si para si, numa relação autónoma e sendo o artista responsável por essa conjugação, real e ideal de arte.

No mesmo texto, Greenberg reafirma os limites do moderno na pintura e a sua auto-suficiência, em relação a escultura.

“Acima de tudo, é a sua independência física que confere à nova escultura o seu estatuto de arte visual representativa do modernismo. Uma obra escultórica, diferentemente de um edifício, não tem de cumprir mais do que o seu próprio projecto, não tem, diferentemente de uma pintura, de ser acerca de alguma coisa; existe literal e conceptualmente em si e para si. É esta auto-suficiência da escultura, na qual qualquer elemento conceptual é simultaneamente perceptível, que a dimensão positivista da estética modernista se encontra melhor realizada. É uma auto-suficiência análoga à da

escultura, a escultura em si mesma, que tanto a pintura como a arquitetura hoje perseguem.”<sup>48</sup>

Greenberg diante da sua própria concepção sobre o valor da obra de arte, e a partir dos pressupostos deixados em seu ensaio *Avant Garde and Kitsch*, foi possível estabelecer diante das suas ideias defendidas no mesmo, características em comum na obra *O Farol*. A condição moderna que aqui foi esmiuçada nessa análise seria fundamental nas obras que seguiriam no mesmo período do ano de 1915 e no que se revelaria essencial para o desenvolvimento do modernismo no Brasil anos depois. O princípio dessa condição sobre o valor da obra o farol se faz pertinente quando, principalmente estabelecemos a sua característica artística segundo Greenberg, a exigência estética que a artista concebe na sua pintura.

---

<sup>48</sup> Cotrim, G. F. (1997). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar.p.67.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As colocações que aqui foram deixadas, partindo das idéias e princípios estabelecidos por Greenberg para designar a arte moderna na análise de *O Farol*, traduzem-se na importante questão sobre a modernidade da artista e sua relevância histórica no seu contributo para o modernismo brasileiro.

Anita, no contexto histórico da arte brasileira, revela o seu valor pioneiro consagrado nas suas obras ousadas e descontextualizadas para um período, no qual estavam sacramentados os ideais estéticos das correntes artísticas convencionais europeias que, de certa forma, ordenavam a maneira de produzir arte seguindo por uma particular posição naturalista, na qual a sociedade brasileira admitia como modelo de estética.

As influências e as inspirações adquiridas nos estudos que se seguiram ao longo dos anos de formação no exterior (1911 em Berlim e 1915 em Nova York) contribuíram de forma resultante para o aperfeiçoamento na sua estética enquanto artista moderna. O percurso da sua constituição modernista, e principalmente, no que defronta a idealização da sua obra *O Farol*, possibilitou uma condição questionadora quanto a posição do artista em seu entorno social anos mais tarde com a crítica às suas obras (1917) e a criação da Semana da Arte Moderna de 1922.

Os seguimentos nos eventos relacionados com o projecto artístico moderno, fundados pela inaugural representação moderna da arte de Anita Malfatti, seriam evidenciados no revolucionário movimento cultural e artístico, o Tropicalismo. A conjuntura desse movimento permeou a sua formação no final da década de 60 coincidindo com o falecimento de Anita (1964) e a tomada do poder pelos militares (timbrado no Golpe Militar). Suas obras teriam reflectido no ideário de um movimento artístico em que havia uma proposta de revisão da cultura brasileira em uma época de repressão e censura.

A importância da arte produzida por Anita pode ser mostrada na notória mudança comportamental não só evidenciada nos movimentos culturais e artísticos no Brasil. A sua proposta modernista desencadeia uma noção de igualdade de género, determinante no que diz respeito no valor de uma obra de arte independentemente

se produzida por artista quer seja do sexo masculino, quer seja do sexo feminino.

Se a imagem da mulher como artista moderna se faz nova perante a sociedade brasileira na década de 20, muito se deve também ao modo representacional das obras de Anita. A concepção afigurada de uma estética desconstruída dos símbolos da feminilidade prevista e poetizada, segundo a normatização de uma formalidade condicionada a sexualidade feminina, fariam dela uma das representantes de uma geração de artistas mulheres.

O estereótipo de uma artista, mulher frágil ou sensível na representação artística na obra *O Farol*, não se faz persistente devido a força empreendida pelas pinceladas e pela saturação cromática na composição da pintura.

Numa conotação menos crítica sobre as acepções da criação da obra, acredito ser pertinente assentar, dentro dos moldes da representação do “farol”, uma leitura metafórica a sua concepção estética dentro da pintura. Uma criação da poética visual de um “farol” que simboliza uma segurança sólida e referencial para um “navio” que se encontra a deriva à espera de terra firme para se aventurar em novas direcções. A luz do “farol” como redenção em meio a perdição do mar, de um nevoeiro denso, seria o mesmo que expressar a posição da artista em meio ao caos da sua auto-referenciação como pessoa, no que a condição da pintura teria, direccionados a sua estética moderna.

Esse curso, onde as referências artísticas se tornam os caminhos modernos, em que a artista toma como verdadeiro nas obras que seguiram naquele mesmo ano de 1915, seriam a mesma atitude desprendida que fez com que os portugueses fossem pioneiros a instaurar uma primeira noção do mundo moderno, através das navegações.

As obras da artista Anita Malfatti, a meu ver, perfilharam por uma condição pós-moderna defronte a um contexto de fundação do carácter multicultural no âmbito global do mundo da arte.

O pós-modernismo é uma tendência puramente estética e se revelava como uma revolução contra os primordiais preceitos do modernismo, como a universalidade, e tendia a uma discussão às principais abordagens de Greenberg como autonomia e a auto-referência. Diante disso é importante destacar, através de um

paralelo dessa condição pós-moderna com a modernidade e, no que se percebe relevante para essa investigação, a orientação que a artística brasileira, Anita Malfatti, cursou dentro do movimento artístico, para uma tendência perene da multiplicidade cultural atribuído por um carácter peculiar com suas especificidades que correspondem a um lugar de destaque dentro da representação artística brasileira.

O fato delimitador, que Lyotard coloca para determinar o fim do modernismo, com a negação das categorias da modernidade; a emancipação e universalidade são também revistas no que diz respeito a multiculturalidade. Não se trata de apenas vislumbrar uma determinada cultura, mas sim cada uma delas e aceitá-las, na condição de pluralidade advindas no ideário pós-moderno.

Partindo de uma reflexão crítica da condição *estética-moderna* no âmbito da identidade cultural brasileira, em relação a diversidade, tanto na cultura popular quanto nos signos importados pela miscigenação das raças; europeia, africana, indígena; principalmente sobrevividas da herança portuguesa, hoje a figuração da arte a que a artista Anita Malfatti configurou em sua formação dentro do modernismo, trouxe uma consciência que possibilitou da identidade de nacionalidade.

A nacionalidade concebida pela investigação artística apoiada na compreensão particular da cultura brasileira na qual não seria possível sem Anita Malfatti ressalta para além, o que seu carácter inovador no contexto artístico nos dias de hoje. Sem Anita, o modernismo no Brasil não seria possível, assim como, sem o modernismo movimentos posteriores não teriam sido revelados como o Tropicalismo, e sendo assim, sem o Tropicalismo, renomados expoentes da arte brasileira, com o potencial de Hélio Oiticica não existiriam se a Anita não tivesse instaurado uma a noção da vertente nacional.

Para muito, Anita Malfatti, uma artista que estava a frente do seu tempo, se constituiu como uma indispensável personalidade na formação da identidade estética puramente brasileira e foi a partir dela que, e no âmbito que figurou as suas obras, que determinou uma oportunidade para artistas engajados nessa temática, um profundo comprometimento com as questões que envolvem a brasilidade numa representação notória.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, B. P. (1996). *O Plano de Imagem*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.
- Argan, G. C. (2006). *Arte Moderna*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Art, A. (s.d.). *Ask Art*. Obtido em 15 de Março de 2010, de New York Armory Show of 1913:  
[http://www.askart.com/askart/interest/new\\_york\\_armory\\_show\\_of\\_1913s\\_1.aspx?id=15](http://www.askart.com/askart/interest/new_york_armory_show_of_1913s_1.aspx?id=15)
- Batista, M. R. (2006). *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Borges, C. (Dezembro de 2002). *Agulha Revista Cultural*. Obtido em 16 de Março de 2010, de Agulha Revista Cultural:  
<http://www.revista.agulha.nom.br/ag31malfatti.htm>
- Butkus, V. ([http://www.ufsm.br/lav/noticias1\\_arquivos/Artigo%20H.pdf](http://www.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/Artigo%20H.pdf)). Clement Greenberg pelo avesso. Rio Grande do Sul, Brasil. Obtido de <http://www.ufsm.br>.
- Cavalheiro, P. J. (s.d.). *Portal Governo Estado de São Paulo*. Obtido em 29 de Março de 2010, de Portal Governo Estado de São Paulo:  
<http://www.saopaulo.sp.gov.br/patrimonioartístico/sis/leperiodo.php?id=5>
- Chagas, H. (03 de Abril de 2003). *Verdes Trigos*. Obtido em Abril de 2010, de Verdes Trigos:  
[http://www.verdestrigos.org/SITENOVO/SITE/cronica\\_ver.asp?id=42](http://www.verdestrigos.org/SITENOVO/SITE/cronica_ver.asp?id=42)
- Chiarelli, T. (20 de Março de 2008). Tropical, de Anita Malfatti, reorientando uma velha questão. *Novos Estudos*, pp. pp.163-172.
- Chipp, H. B. (1988). *Teorias da Arte Moderna*. Brasil - São Paulo: Martins Fontes.
- Cotrim, G. F. (1997). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- de, M. R.-M. (s.d.). *MAM RIO*. Obtido em 2010, de MAM RIO - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: <http://www.mamrio.com.br/>
- Duve, T. d. (1996). *Clement Greenberg Entre Les Lignes*. Paris: Éditions Dis Voir.
- Eco, U. (2008). *Como se faz uma tese*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Elgar, F. (1973). *Mondrian*. Cacém: Verbo.
- Enciclopédia Artes Visuais Itaú Cultural*. (19 de Maio de 2010). Obtido em 25 de Abril de 2010, de Enciclopédia Artes Visuais Itaú Cultural:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=323&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=323&cd_item=1&cd_idioma=28555)

Ganard, N. B. (1994). *The Power of Feminist Art*. Estados Unidos: Abrams.

Gomes, P. D. (2008/2009). As Grandes Categorias da Modernidade. *Mestrado em Estudos Artísticos - Disciplina Estética*.

Gomes, P. D. (2008/2009). Sumários Desenvolvidos, Lyotard. *Mestrado em Estudos Artísticos- Teoria e Crítica da Arte, Disciplina Estética*.

Greenberg, C. (1989). *Art and Culture Critical Essays*. Estados Unidos - Boston: Baecon Press Boston.

Grosenick, U. (2002). *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Colônia, Alemanha: Taschen.

Harrison, C. (1997). *Modernismo*. Londres: Editorial Presença.

Heartney, E. (2001). *Pós-Modernismo*. Londres: Editorial Presença.

J., S. E. (1996). *Latin American art in the twentieth century*. Inglaterra - Londres: Phaidon Press.

Jason, H. J. (1996). *Iniciação à História da Arte*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

Jr, A. N. (1996-2008). *Releituras, resumo Biográfico e Bibliográfico- Mário de Andrade*. Obtido em Março de 2010, de Releituras, resumo Biográfico e Bibliográfico- Mário de Andrade:  
[http://www.releituras.com/marioandrade\\_bio.asp](http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp)

Malfatti, D. M. (2009). *Minha Tia Anita Malfatti*. São Paulo, Brasil: Terceiro Nome.

*Marketing Modern Art in America*. (s.d.). Obtido em 15 de Março de 2010, de From the Armory Show to the Department Store :  
<http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/marketing.html>

Mendes, M. (25 de Fevereiro de 2010). *Olhaqueeuachei*. Obtido em 10 de Abril de 2010, de Olhaqueeuachei:  
<http://blog.captaconsult.com.br/2010/02/25/as-anita-malfatti-em-120-obras/>

Mengozzi, F. (s.d.). *Época on line - Globo*. Obtido em 2 de Abril de 2010, de Evento Noites Históricas:  
[http://epoca.globo.com/especiais\\_online/2002/02/especial22/evento2.htm](http://epoca.globo.com/especiais_online/2002/02/especial22/evento2.htm)

*Monhegan Island Light*. (24 de Setembro de 2009). Obtido em 15 de Março de 2010, de Monhegan Island Light:  
<http://www.lighthouse.cc/monhegan/history.html>

Perniola, M. (1998). *A Estética do Século XX*. Lisboa: Estampa.

Picon, G. (1998). *Panorama das Idéias Contemporâneas*. Lisboa: Estúdios Cor.



Schechter, M. (s.d.). Theorizing Modernism in Art: Puzzles of Formalist Aesthetics and the Heritage of Romanticism. *Theorizing Modernism in Art: Puzzles of Formalist Aesthetics and the Heritage of Romanticism* , pp. 261-284.

Smith, E. L. (2006). *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes.

Sund, J. (2002). *Van Gogh*. Londres, Inglaterra: Phaidon Press.

Tassinari, A. (2001). *O Espaço Moderno*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Walther, R. M. (1998). *Van Gogh*. Colônia, Alemanha: Taschen.

Wood, C. H. (1992). *Art and Theory - 1900-1990*. Oxford: Blackwell.

Wood, C. H. (1996). *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Black Well.

---